



مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ١٢٧ ـ خريف/ ١٤٣٣هـ ـ ٢٠١٢م

اتحاد الكتاب العرب، مجلة التراث العربي،
دمشق ـ ص.ب (٣٢٣٠)
فاكس: ٦١١٧٢٤٤
البريد الإلكتروني: E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

الاشتراك السنوي

- داخل القطر للأفراد : ٨٠٠ ل.س
- في الأقطار العربية للأفراد : ٢٥٠٠ ل.س أو (٥٠) دولاراً أميركياً
- خارج الوطن العربي للأفراد : ٣٠٠٠ ل.س أو (٦٠) دولاراً أميركياً
- الدوائر الرسمية داخل القطر : ١٠٠٠ ل.س
- الدوائر الرسمية في الوطن العربي : ٣٠٠ ل.س أو (٦٠) دولاراً أميركياً
- الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي : ٣٥٠٠ ل.س أو (٧٠) دولاراً أميركياً
- أعضاء اتحاد الكتاب : ٢٥٠ ل.س

الاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكاً يدفع نقداً إلى مجلة التراث العربي

شروط النشر في مجلة التراث العربي

١ - أن يكون البحث ذا صلة وثيقة بالتراث العربي .

٢ - جدة البحث، وتقيده بالمنهج العلمي الدقيق، والتزامه الموضوعية، والتوثيق والتخريج، والسلامة اللغوية.

٣ - تقديم البحث منضداً على الحاسوب، ومشفوعا بقرص مدمج (CD) فضلاً عن النسخة الورقية.

٤- أن يراعي البحث علامات الترقيم، وأن لا يتجاوز الحجم مع الهوامش والمصادر والمراجع، عشرين صفحة.

٥ - توثيق البحث علمياً وفق الأسس المعتمدة في المجلات الجامعية السورية المحكمة، ولاسيما مجلة جامعة دمشق.

٦ - تقديم البحث مشفوعاً بملخص مناسب، وسيرة علمية و ذاتية لمؤلفه ،تبين موقعه من الوظائف العلمية، وعنوانه.

٧- يجري تحكيم البحث، وفق الأسس المعتمدة في المجلة والمتطابقة مع المجلات الجامعية المحكمة.

٨ - ترتيب البحوث في كل عدد، يخضع للأسس الفنية المعتمدة في المجلة من دون مراعاة مكانة الكاتب العلمية والثقافية.

٩ - يمنح مؤلف البحث موافقة علمية على النشر بعد تحكيمه بناء على طلبه، مرَّة واحدة في السنة.

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس: ٢١٢٢٥٣٢ / هاتف: ٢١٢٧٧٩٧ / ص.ب: ١٢٠٣٥

في هذا العدد من التراث العربي

افتتاحية العدد

بحوث العدد

ملف العدد: "دراسات تراثيَة في ضوء نظرية التناص"

أوراق تراثية

بسم الله الرحمن الرحيم

دارسو التراث وعصور الأدب

❑ أ. د. راتب سكر*

(١)

عرفت هيئة تحرير مجلة "التراث العربي" منذ انطلاقتها عام ١٩٨١، قبل إحدى وثلاثين سنة، غير مرة تغيرات وتبدلات مؤسسة على منهجية عمل يتبعها اتحاد الكتاب العرب في مضمار تجديد هيئاته وهياكل مؤسساته، بما تسمح به أنظمته، متطلعا إلى توفير الفرص الجادة أمام أعضائه للإسهام الواسع والجاد في عطائه.

بهذه المنهجية عرفت هيئة التحرير، غير مرة، حلول باحثين من جيل جديد محل باحثين من جيل أساتذتهم، مما كان يولد الأسئلة المشروعة حول قيم تعاقب الأجيال في المؤسسات الأدبية والعلمية، وما قد تنطوي عليه من خسران الخبرات، تلك الأسئلة التي تقابل القناعات الراسخة بأهمية تجديد تلك المؤسسات، وانكشافها على مكوناتها الثقافية والاجتماعية، جيلا بعد جيل.

شكل المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب هيئة تحرير جديدة لمجلة "التراث العربي" منذ مطلع حزيران من العام الجاري ٢٠١٢، بعد أن شكر لأعضاء هيئة التحرير السابقة، جهودهم العلمية الحميدة، شكرا موصولا برغبة متجددة في تحية أصحاب تلك الجهود، تنبض فيها مشاعر العرفان المؤسسة على انتماء كاتب هذه الكلمات مع عدد من أقرانه أعضاء هيئة التحرير الجديدة، إلى جيل تتلمذ لأولئك الأصحاب الرائعين ومؤلفاتهم الثقافية والعلمية القيمة.

(٢)

قدم أ.د. وهبة الزحيلي، طوال سنوات عمله في هيئة تحرير مجلة "التراث العربي"، أنموذجا لرجل العلم المزدان بأثواب من التفاني علما وعطاء، وكثيراً ما كانت جلسات تلك الهيئة تتحول بحضوره المميز إلى ندوات فكرية تضفي عليها شخصية المعلم غزير العلم والحنان، مشرقة في إهابه، جمالا شاعريا أخاذا، لا يمكن نسيان ألقه، ذلك الألق الذي تتدفق مع نوره لوحات علمية متصلة بدفاعه في عام ١٩٥٩ عن رسالة الماجستير التي أعدها في كلية الحقوق بجامعة القاهرة بعنوان "الذرائع في السياسة الشرعية والفقه الإسلامي"، وتحضيره أطروحة الدكتوراه بعنوان "آثار الحرب في الفقه الإسلامي - دراسة مقارنة بين المذاهب الثمانية والقانون الدولي العام"، ودفاعه عنها في عام ١٩٦٣، حائزا الدرجة العلمية بمرتبة الشرف الأولى مع توصية بتبادل الرسالة مع الجامعات العربية والأجنبية.

أ.د. وهبة الزحيلي معلم من طراز خاص، تدرج برتبه العلمية، عضوا في هيئة التدريس بجامعة دمشق، حتى غدا من أساتذتها البارزين، متنقلا بوظائفه العلمية والإدارية، عميدا لكلية الشريعة، ومشرفا على غير جانب من هيئاتها، فضلا عن اضطلاعه بمهام ثقافية وإدارية في المؤسسات والهيئات الدينية والاجتماعية ..

تستحق جهوده الثقافية والعلمية التي تفخر بإثرائها رفوف المكتبات بعدد كبير من المؤلفات القيمة، تحقيقا وتأليفا، مناقشات مستفيضة لائقة، كما تستحق سيرته العطرة بألق الإيمان والعلم والحب، عرضا ثقافيا مناسبا، أما شخصيته ذات الطابع الأبوي الخاص، فتستحق فيضا من التحايا حبا وعرفانا.

(٣)

راد أ.د. سهيل زكار في اشتغاله على قضايا التاريخ القديم والتراث العربي، موضوعات مسكونة بالخلاف، مما جعل جوانب من كتاباته وحواراته موضوعا للنظر والمساءلة من باحثين كثيرين، غير أن هذا الجانب من شخصيته العلمية لم يؤثر في عطائه عضوا في هيئة تحرير مجلة "التراث العربي" في العامين الماضيين، إذ اتسمت مواقفه من تقييم البحوث والدراسات التاريخية المقدمة للنشر في المجلة بالموضوعية وتقبل الرأي المختلف في هذه القضية أو تلك.

أثرى المكتبة العربية بعدد كبير من المؤلفات التاريخية، تحقيقا وتأليفا، مما يستحق مناقشات ودراسات واسعة مناسبة، تعنى بسيرته العطرة، ومؤلفاته التي توجها بإصداره عمله الكبير والمهم: "الموسوعة الشاملة في تاريخ الحروب الصليبية".

يعد الجزء الثاني عشر من هذه الموسوعة[١] أنموذجا مناسبا لبيان منهج د. سهيل زكار في إنجازها: تأليفا وتحقيقا وترجمة، تضمن تحقيقه "كتاب الاعتبار" لأسامة بن منقذ (٤٨٨ - ٥٨٤ هج)، مشفوعا بمدخل وخاتمة مهمين، تضمن المدخل في ست وعشرين ومئة صفحة ترجمات أسامة في عدد من المؤلفات التي ظهرت في عصره والعصور اللاحقة: "تاريخ دمشق" لابن عساكر، و"خريدة القصر وجريدة العصر" للعماد الكاتب الأصفهاني، و"معجم الأدباء" لياقوت الحموي، و"بغية الطلب في تاريخ حلب" لابن العديم، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"المقفى الكبير" للمقريزي. وتضمنت الخاتمة في سبع صفحات ترجمتين "لاثنين من الأعلام الذين كان لأسامة بهم علاقة مباشرة"[٢]. الأولى للوزير ابن السلار مستقاة من كتاب "وفيات الأعيان" لابن خلكان، والثانية لربيبه عباس بن أبي الفتوح الصنهاجي، مستقاة من كتاب "المقفى" للمقريزي. ومما لا شك فيه أن دوافع د.زكار إلى اقتصاره في خاتمة كتابه على ترجمتي ابن السلار وربيبه عباس، مؤسسة على اعتقاده بخطورة دور أسامة في الأحداث السياسية والعسكرية الجسام التي قادا تتابعها في مصر وفلسطين في العقد الخامس من القرن الخامس الهجري، وهو اعتقاد قابل للمناقشة والبحث في مقام مناسب.

قسم د. زكار "كتاب الاعتبار" إلى ثلاثة أبواب، جاء أولها تحت عنوان "كتاب الاعتبار"، وجاء ثانيها تحت عنوان "نكت ونوادر"، وثالثها تحت عنوان "أخبار الصيد"، والبابان الثاني والثالث تضمنا حكايات ألحقها أسامة نفسه بكتابه، ولا تشكل جزءا جوهريا منه، كما يتضح من استهلال أسامة الباب الثاني "نكت ونوادر" بقوله: "هذه طرف أخبار حضرت بعضها، وحدثني بعضها من أثق به، جعلتها إلحاقا بالكتاب، إذ ليست مما قصدت ذكره فيما تقدم"[٣].

يعد تقسيمه "كتاب الاعتبار" إلى ثلاثة أبواب، وفق ما تقدم، خطوة منهجية مهمة، في تحقيق الكتاب ونشره، بعد أن حققه ونشره من قبل المستشرق هرتويغ ديرنبورغ في باريس عام ١٨٨٤، ود. فيليب حتي[٤] في نيويورك عام ١٩٣٠، ود. قاسم السامرائي[٥] في الرياض عام ١٩٨٧، من دون فواصل أو عناوين تشير إلى

---

[١] زكار، د. سهيل، ١٩٩٥ - الموسوعة الشاملة في تاريخ الحروب الصليبية. ج١٢، دار الفكر، دمشق، (٣٣٥ص).
[٢] زكار، د. سهيل، ١٩٩٥ - الموسوعة الشاملة في تاريخ الحروب الصليبية. ج١٢، دار الفكر، دمشق، (٣٣٥ص). ص ٤
[٣] زكار، د. سهيل، ١٩٩٥ - الموسوعة الشاملة في تاريخ الحروب الصليبية. ج١٢، دار الفكر، دمشق، (٣٣٥ص). ص ٢٧٢
[٤] أسامة بن منقذ، ١٩٣٠ - كتاب الاعتبار. تحقيق د.فيليب حتي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (٢٤٠ ص)
[٥] أسامة بن منقذ، ١٩٨٧ - كتاب الاعتبار. تحقيق د.قاسم السامرائي، دار الأصالة، الرياض، (٢٦٧ص)

استقلال مواد "كتاب الاعتبار" عن مواد ملحقه. هذه الخطوة المنهجية بفصلها بين "كتاب الاعتبار" وملحقه، ستتعمق خطوطها مع تحقيق د. عبد الكريم الأشتر "كتاب الاعتبار"[١] بعد سنوات قليلة عام ٢٠٠٢.

تستحق جهوده الثقافية والعلمية وقفات مناسبة، توصيفا وتحليلا وتقويما، وتستحق تحايا الوفاء والحب والتكريم، مما تلهج به قلوب الكثيرين من المهتمين بالتراث العربي الذي وهب خدمته سنوات زاهية من عمره الجميل.

(٤)

تنبض ذاكرة هذه المجلة بألق كوكبة من سدنة التراث العربي، مما يحمل مسيرتها القادمة مسؤولية جسيمة في اجتهادها وفاءً، وأمانةً، مما يجدد أبواب الحوار، من عدد إلى عدد، حول خططها المستقبلية معنية بدراسات التراث العربي: مناهج وموضوعات وقضايا.

(٥)

عرفت دراسات التراث العربي منهج تقسيم تاريخ الأدب العربي إلى عصور متفاوتة، منذ مطالع القرن العشرين.

شرعت المؤلفات المعنية بتاريخ الأدب العربي ونقده، بالظهور منذ مطلع القرن الثالث الهجري، ويعد كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي (ت٢٣٢هج) من المؤلفات الرائدة في هذا المضمار، وقد تضمن توجها منهجيا رائدا نحو تقسيم تاريخ الأدب العربي حتى أواخر العصر الأموي، إلى عصرين رئيسيين: جاهلي وإسلامي، "فذكر من شعراء الجاهلية عشر طبقات ... ثم جعل شعراء الإسلام في عشر طبقات أخرى، منتهيا بذلك إلى أواخر العصر الأموي"[٢].

تستحق قضية تحديد العصور الأدبية وتحقيبها اهتماماً جاداً من الباحثين والمعنيين، وإذا تذكر المرء أن مناهج تدريس الأدب العربي في الجامعات العربية، تتجاوز قضية الموازنة بين تلك العصور في مضمار تحديد الساعات الدراسية لمقرراتها، فيتوازى العصر الجاهلي في تلك المناهج الذي يمتد عمره نحو خمسين ومئة عام

---

[١] أسامة بن منقذ، ٢٠٠٢ - كتاب الاعتبار. تحقيق وتقديم د.عبد الكريم الأشتر، المكتب الإسلامي، بيروت، (٢٦٧ص)

[٢] عباس، د.إحسان، ١٩٨١ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط٣، دار الثقافة، بيروت، (٦٥٧ص)، ص٧٩

بحسب رأي الجاحظ، مع العصر العباسي بامتداده من عام ١٣٢هـ إلى عام ٦٥٦ هـ، نحو أربعة وعشرين وخمسمئة عام، وإذا أخذ المرء المتابع بعين الحسبان اتساع مساحة الأدب العربي في العصر العباسي، قياساً على مساحتها في العصر الجاهلي، تحت تأثير النماء التاريخي للمجتمع العربي، وروافد التعريب المتنامي في المجتمعات المنضوية تحت رايات الدولة العربية الإسلامية، أضيف إلى عوامل الامتدادين الزمنيين للعصرين المذكورين، عوامل ثقافية واجتماعية، جديرة بالاهتمام، تتطلب تدخلاً منهجياً في إعادة النظر بتوزيع ساعات التدريس الجامعي على مقررات الأدب العربي بحسب العصور الأدبية.

يلاحظ متتبع المؤلفات المعنية بتاريخ الأدب العربي، تفاوتها المتنوع في مواقفها من تحديد عصور الأدب، وتأخذ قضية تحديد نهاية العصر العباسي في تلك المؤلفات مكانة بارزةً في هذا المضمار، إذ ينتهي هذا العصر فيها نهايات تتأثر بمواقف مؤلفيها تأثراً بيناً، فينتهي في مؤلفات د.شوقي ضيف مع دخول البويهيين بغداد في أواخر العقد الثالث من القرن الرابع الهجري، وفي مؤلفات د.عمر موسى باشا مع استيلاء المماليك على الحكم في القاهرة في منتصف القرن السابع الهجري، وبين تينك النهايتين ثمة من يجعل نهاية العصر العباسي في أزمنة مختلفة، فيجعلها مع دخول السلاجقة بغداد في منتصف القرن الخامس الهجري، أو مع بداية الحروب الصليبية في أواخر القرن الخامس الهجري[1]... وفي خضم الجدل الدائر حول ذلك تبرز مواقف تقلل من أهمية المنهج المتبع في تقسيم تاريخ الأدب العربي إلى عصوره المعروفة، والمعتمدة في المناهج الجامعية، فيقول د. محمود ربداوي: "درج مؤلفو الأدب على اصطناع التقسيمات التاريخية والسياسية للعصور، وأسقطوا تسمياتها على عصور الأدب ... ولكن هذا التحديد الذي يفيد في التاريخ، لا يفيد كثيرا في الأدب، وخاصة في الخصائص الفنية للأدب"[2].

(٦)

ثمة قضية جوهرية تتصل بقضية تحديد عصور الأدب العربي ومواقعها في الخطط الدراسية الجامعية، وتتعلق بالقيمة الأدبية والثقافية لكل عصر من تلك العصور، إذ تميل دراسات التراث العربي في أحيانٍ كثيرةٍ، إلى إلحاق صفات الركود والانحطاط وما شابهها بالأدب العربي المنجز منذ منتصف القرن السابع

---

(١) **سكر، د.راتب، ١٩٩٨- سمات المواقف النقدية من تحديد عصور الأدب، مجلة التربية، قطر، سبتمبر١٩٩٨.**(٢٣ ص)

(٢) ربداوي، د.محمود، ١٩٨١ - التيارات والمذاهب الفنية في الأدب العباسي. جامعة دمشق، (٤٢٣ص)

الهجري، ويرجع بعضها إلى قبل هذا التاريخ بنحو قرنين من الزمن، ومن الراجح أن مثل هذه الرؤية عززت ضعف الاهتمام في الدراسات، ولاسيما الجامعية، بالأدب العربي المنجز بعد منتصف القرن الخامس الهجري، ولا يبتعد عن ذلك موقف بعض المعنيين بتدريس أدب العصر العباسي في الجامعات بإهماله العصر العباسي الرابع، والاقتصار في هذا المضمار على الاهتمام بدراسة أدباء العصر العباسي حتى رحيل أبي العلاء المعري في عام ٤٤٩ هـ.

لقد عني غير باحث بهذه القضية المهمة، فاجتهد كثيرون بدفاعهم العلمي عن قيمة الأدب العربي المنجز بعد منتصف القرن الخامس الهجري وقيمه، وفي مقدمتهم أ. د. عمر موسى باشا الذي سطر في مؤلفاته القيمة مواقف جديرة بالتحليل والدراسة، وبالتحية والتقدير، بآنٍ معاً.

إن القول بأهمية أدب العصر العباسي فنياً قياساً على آداب العصور الأخرى في تاريخ الأدب العربي، لا يقود منهجياً إلى الاستسلام المذعن لإهمال دراسة الأدب في تلك العصور المختلفة دراسة جادة تتحمل مسؤولية الوعي بأهمية هذا الأدب العربي في عصوره المختلفة بتشكيل مكونات جوهرية في نسيج التراث العربي العظيم.

(٧)

إن تجديد الحوار حول قضايا التراث العربي ومناهج دراستها، يجدد فتح النوافذ المعرفية نحو آفاق مستقبلية ثرية الوعود والدلالات... والمعنيون بهذه التجديد في أيامنا كثيرون في الجامعات وخارجها، وهم يتطّلعون إلى منجزات السلف من أجيال أساتذتهم بعيون العرفان والتقدير، ويتحاورون فيما بينهم بأصوات مسكونة بالاحترام والإيمان بحق الاختلاف، مدركين أن هذا التراث العظيم الذي تتكون بعناصره المشرقة هوية وجودنا، أثير لدى قلوب الملايين، بل لدى الإنسانية جمعاء، لما له من دور تاريخي ومعاصر ومستقبلي بآنٍ معاً.

إن كل حوار جاد حول التراث العربي وقضاياه ومناهج دراستها، سيظل ينبوعاً لمباهج ضافية تتدفق من جيل إلى جيل.

❑❑

بحـــــوث العــــدد

العَنبَـــرُ.. طـــيوف مـــن عـــوالمه في الـــتراث العربـــي

أ. د. عبد الفتاح محمد*

غريب أمر العنبر ، فما من قول شاف في أصل ماهيته، مع أنه من أجود أنواع الطيب التي عُرفت في الأزمنة الخالية، وعجيب في إقبال النفوس على العَبِّ منه،و في طرق الإفادة منه، وفي سطوة انتشاره في جنبات المكان،، ومُريبٌ في أثره السام فإذا دخل جوف الحِيْتان التي تبتلعُهُ، كان في ابتلاعه هلاكُها، ومُريب أيضًا في أثره الضارِّ في الطيور ؛ فإن نقرته عَلقت مناقيرها فيه، وإن حطت بأرجلها عليه انخلعت أظفارُها فيه. تعددت أسماؤه، وظهرت في الأدب أصداؤه، وها هي طيوف من عوالمه في تراث العربية.

أثره في اللغة:

ذَكَرَتْ كتبُ اللغةِ لـ (العنبر) دلالاتٍ عدَّةً ؛ منها أنه : **سَمَكَةٌ بحرية**، و**التُّرْسُ** الذي يُتَّخَذُ من تلك السمكةِ ، و**الزَّعْفَرانُ**، و**حَيٌّ** من تَميمٍ. لكن أكثرَ الدلالاتِ شُهْرَةً هي دلالةُ العنبر على **الطِّيْبِ**، لأنَّ حُضُورَ العنبرِ كان قويًا في الأزمنة السالفة ، وللعنبر أسماء أخرى ليست مشهورةً ، هي :

- **النَّدُّ**: قال أبو عمرو بن العلاء : يقال للعنبر : النّد..وللمسك : الفتيق. [١]
- و**القنديدُ**: قيل هو العنبر، [١] وبه فُسّر قول الأعشى :

❖ أستاذ، يدرس علوم العربية في جامعة البعث - كلية الآداب.

(١) (اللسان ٣/ ٣٦٨)

ببابلَ لم تُعْصرْ فسالتْ سلافةٌ تخالطُ قِنْديداً ومسكًا مُخَتَّما [٢]

- **والإبليمُ**، قال الشاعر:

وحُرَّةٍ غير متفالٍ لهوتُ بها لو كان يخلدُ ذو نعمى لتنعيمِ

كأنَّ فوق حشاياها و مِحبسها صَوائرَ المسكِ مكبولاً بإبليمِ [٣]

أما **اللَّطيمةُ**، فهي العنبرةُ التي لُطِمت بالمسكِ فَتَفَتَّت فيه حتى تشبَّ رائحتها . قال ذو الرمة :

لطائمُ المسكِ يحويها وتُنْتَهَبُ [٤]

والعنبر يذكر، ويؤنث،[٥] وقد فرق بعضهم بين ما يذكر منه، وبين ما يؤنث من الطيب عامة؛ فذكر أن المؤنث منه، هو طيب النساء من مثل الخلوق والزعفران، وما يلون الثياب، وأما ذكورة الطيب فما لا لون له كالكافور، والمسك والعود والعنبر وغيرها مما لا يترك أثرًا من لونه.[٦]

وثمة مفردات وثيقة الصلة بالعنبر وغيره من أنواع الطيب، منها:

- العَبَقُ: قال الفراء: (**يده من العنبر عَبِقةٌ، ومن الشحم وَدِكةٌ، ومن الطين لَثِقةٌ**، ..)[٧]، ويقال: رجلٌ عَبِقٌ: إذا تطيب بأدنى طيب، فبقي ريحه أيامًا [٨]. والمرأة تُمتَدَحُ بهذه الصفة ، كما في قول الشاعر:

عَبِقَ العنبرُ والمِسْكُ بها فهي صفراءُ كعرجون القمر [٩]

- والفِتاقُ: وهو مزج المسك بالعنبر، وربما عبروا عن المزج بالمُقَطَّب.[١٠]

---

(١) (اللسان ٣/ ٣٦٨)
(٢) (تاج العروس ١/ ٢١٤٦، ٢٢٢٢)
(٣) (اللسان ١٢/ ٥٣)
(٤) (اللسان ٤/ ٢٨٧)
(٥) (اللسان ٤/ ٢٨٧، تاج العروس ١/ ٣٢٥٠)
(٦) (اللسان٢/ ١١٢)
(٧) المزهر ١/ ٣٤٧)
(٨) (اللسان ١٠/ ٣٣٤)
(٩) (تاج العروس ١/ ٣٢٣٦)
(١٠) (اللسان ١٠ / ٢٩٦)

- والتأرّج : كقوله الشاعر :

لَـــهُ أَرَجٌ بالعنـــبرِ الـــبحتِ فـــاغِمٌ   مطالـــعُ ريـــاه مـــن الكَفِـــراتِ [١]

- و العَـرْفُ، والتعطُّر، والتضوُّع ، والتطيُّب، والفـوح، والـريح، والـنفح، والـشميم ، وذكـي الرائحة، وذاكي الرائحة[٢]. والهندي : نسبته إلى مكانه ، والأبيض، والوردي والأشهب إشارة إلى لونه.

طقوسُهُ:

أجـل ، كـان للعنبر حضور صارخ ، يومَ أن كانت أصولُ الطِّيْبِ خمسةً ؛ هي : المِسـكُ، والكافورُ، والعُـودُ، والعنبرُ، والزَّعْفـرانُ[٣]، ويومَ أنْ كان العنبرُ علامةً على التَّنَعُّمِ و الرفاهةِ، والغِنى، ، ففي أخبـار سـليمــان عليه السلام وصف لأحد مجالسه وهو في غاية الرفاهة، ومن مكونـات مجلسه المسكُ والعنبر.[٤]، والعنبر كـان مـن نفـيس مـا يهـدى ؛ فقد قيل : إن بلقيس أرسلت إلى سليمان - فيما أرسلت - بالعود والمسك والعنبر [٥]

وفي أخبار ملوكِ غَسَّانَ في الجاهليةِ مـا يـدلُّ على تقاليدَ مُغْرِقَةٍ في التَّنَعُّمِ من خـلال التَّفَنُّنِ في إغراقِ مجالسهم بهواءٍ مُضَمَّخٍ بالطيب، من ذلك خبر نقله صاحب (الأغاني) يصف مجلس بعض ملوكهم جاء فيه :

(...و أقبلت جاريـةٌ، وعلـى رأسِها طائـرٌ أبيضُ كأنه لؤلؤةٌ، مُؤَدَّبٌ (أي : مُدَرَّبٌ)، وفي يدها اليمنى جامٌ فيه مسكٌ وعنبرٌ، وقد خُلطا، وأُنْعِمَ سَحْقُهما، وفي اليد اليسرى جام فيه مـاءُ ورد، فألقت الطائرَ في مـاء الـورد، فتَمَعَّكَ بين جناحيه وظهره وبطنه، ثم أخرجتـه فألقته في جام المسك والعنبر فتمعَّك فيها حتى لم يدع فيها شيئاً، ثم نفَّرتْه فطار فسقط على تاج (جبلة)، ثم رَفْرَفَ ونفض ريشَه، فما بقي عليه شيء...) [٦] وقـريب مـن هـذا مـا ذكـر عـن ملـوك الحيرة ، فقـد كان إياس بن قبيصة ، **(إذا جلس للشراب فرش تحته الآس والياسمين، و أصناف الرياحين، وضُرب له العنبر والمسك في صحاف الفضة والذهب).** [٧]

---

(١) (معجم البلدان ٥/ ٤٠٩)
(٢) (اللسان ١٤/ ٢٨٧)
(٣) (المزهر ١/ ٩٥)
(٤) (القرطبي ١٥/ ١٧٥)
(٥) (البغوي ١/ ١٦٠، وروح المعاني ١٩ / ١٩٩)
(٦) (الأغاني ١٥/ ١٦١)
(٧) (الأغاني ١٧ / ١٧٠)

ولم تكن الحضارةُ الإسلامية بمنأى عن الاهتمام بالطيب، بل إنَّ الطيب أحد أمور ثلاثةٍ كانت محببةً إلى النبيِّ الكريم، [١] كما هو معلـوم، وفي كتاب (الأغاني) أيضًا أخبارٌ عن الطيب وأهله، منها ما أخبرهُ عن مجلسٍ لهشام بن عبد الملك اشتمل على كثير من عناصر الرفاهة والترف أثاثاً، ولباسًا، و زينة، وعطوراً ؛ يقول: (**وكان هشام جالسًا على طنفسة حمراءَ، وعليه ثيابٌ حمرٌ، وقد تضمخَ بالمسكِ والعنبر، وبين يديهِ مسكٌ مفتوتٌ في أواني ذهبٍ، يقلبُهُ بيدِهِ فتفوح روائحُهُ**)[٢]

و يذكرُ صاحبُ (نفح الطيب) أنَّ كمياتٍ كبيرةً من العنبر والعود كانت تُوقَدُ احتفالاً بليلة (الخَتْمةِ)[٣]، ومن عجيب ما يُروى أنَّ (الرُّمَيْكِيَّةَ) زوجةَ المُعْتَمِدِ رأتْ جواريَ يلعبن بالطين، فصنع لها زوجها (طينًا) من العنبر، والمسك، وماء الورد، لأنها اشتهتْ اللعب بالطين [٤].وحكى صاحب كتاب (معجم السفر) أن بعض الوزراء كان له طقوسه الدالة على تنعم لا يخلو من مبالغة إذا أراد الاستحمام، فقد كان يرافقه أعداد كبيرة ممن يقومون عل خدمته ؛ فقد يدخل الحمام ليلاً فيكون بين يديه شمع معمول من العنبر والعود وأنواع الطيب (**ولم يحك عن أحد الوزراء ما حكي عنه من التنعم.**) [٥]

وهذه الطقوس تدل على مدى حضور أنواع الطيب ومنها العنبر، وهي علامة على التنعم والرفاهة.

وفي كتب التفسير، والأثر ما يفيد أن العنبر من عوالم النعيم المقيم في الجنة، فقد قيل في تفسير قوله تعالى: {**فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ** } [٦]: أنهما تنضخان على أولياء الله بالمسك والعنبر والكافور في دور أهل الجنة [٧].

كما تذكر أن الحور العين خلقن من الزعفران، والمسك والعنبر والكافور[٨].

وفي كتب الأثر أن الرسول الكريم أخبر أن أبا بكر رضي الله عنه (**يأتي يوم القيامة على ناقة من الجنة قوائمها من المسك والعنبر، ورَحْلُها من الزمرد الأخضر...**) [٩]

---

[١] (انظر: سنن البيهقي الكبرى ٧/ ٧٨)
[٢] الأغاني ٦/ ٨٥)
[٣] (نفح الطيب ٥٤٩/١)
[٤] (نفح الطيب ٤٤٠/١)
[٥] (معجم السفر ١/ ٢٩٥). (وانظر: المستطرف ١/ ٢٠)
[٦] الرحمن٦٦
[٧] (القرطبي ١٧ / ١٦٠، وفتح القدير ٥/ ٢٠٢)
[٨] (انظر القرطبي ١٧/ ١٧٧)
[٩] تحفة الأحوذي ١/ ٥٦)

ماهِيَّتُه:

ومن يطلع على المصادر يجد أن أهل العلم لم يهتدوا إلى حقيقة العنبر، بدليل كثرة أقوالهم فيه:

- قيل: هو من جوف سمكة، أو حوت اسمه (العنبر).
- وقيل: هو عيون تنبعُ في قعر البحر، يصير منها ما تبتلعه تلك الأسماكُ، وتقذفه.
- وقيل: هو شمع عسلٍ ببلاد الهند، يجمدُ، وينزل إلى البحر، و مَرْعى نَحْلِهِ من الزُّهورِ الطيبة، يكتسِبُ طِيْبَهُ منها.
- وقيل: هو نبات في قعر البحر يشبه عنق الشاةِ.[1]

وإذا كنا لا ندري ما حقيقة العنبر، فإن من الثابت أنه مادةٌ تخرجُ من البحر:

وفي القعــر مــن لجــج الــبحار مــنافع مــن اللؤلــؤ المكــنون، والعنــبرِ الــوردِ[2]

وفي المَثَلِ: **(أسخى من لافظةٍ)**؛ يعنون به البحر، لأنه يلفظُ كلَّ ما فيه من العنبر، والجواهر[3]. والعنبر غالٍ، لذلك فهو يوزن كما توزن النفائس، كالذهب والجواهر، ويكون قطعًا قد تزن الواحدةُ منها ألف مثقال

أما طبيعته السُّمِّيَّة، فقد أشار إليها بعض أهل العلم؛ نقل عن الشافعي رضي الله عنه قوله: **(سمعتُ من يقول: رأيتُ العنبرَ نباتًا في البحر ملتويًا كأعناق الشاة، وفي البحر دابة تأكله، وهو سُمٌّ لها فيقتلها، فيقذفها البحرُ، فيُخرجُ العنبرُ من بطنها.)**[4]

وقريب من هذا ما ذكره الزمخشري، قال: **(العنبر يأتي طفاوةً على الماء، لا يدري أحد مَعْدِنَهُ، يقذفه البحر إلى البر، فلا يأكل منه شيء إلا مات، ولا ينقره طائر إلا بقي منقارُهُ فيه، ولا يقع عليه إلا نُصِلَتْ أظفارُهُ، والعطارون و البحارون ربما وجدوا فيه المناقيرَ والظُّفُرَ..)**[5]

---

[1] (انظر: التاج ١/ ٥٣٥١)

[2] (البيان والتبيين ١/ ٢٩)

[3] (اللسان ٤٦١/٧، المزهر ١/ ٣٩٣)

[4] (تاج العروس ١/ ٣٢٥١

[5] (انظر: تاج العروس ١/ ٣٢٥٠)

و بعض الأقوال تنسب وجوده إلى الهند صراحةً، كقول الشاعر:

تُشَبُّ متونُ الجمر بالندِّ تارةً وبالعنبرِ الهنديِّ، فالعَرْفُ ساطِعُ [١]

وقوله:

وتجلو بفَرعٍ من أراكٍ كأنهُ من العنبر الهنديِّ، والمسكُ أصْبَحُ [٢]

وصاحب نفح الطيب يتحدث عن وجوده على شواطئ الأندلس، يقول: (**ومن بحرها بجهة الغرب يخرج العنبر المقدم على أجناسه في الطيب، والصبر على النار**). [٣]

ويذكر صاحب (التاج) أن (باوري) مدينة ببلاد الزنج يجلب منها العنبر. [٤]

طرق استخدامه:

وثمة إشارات – فوق ما تقدم - تفيد في معرفة طرق استخدامه، فقد صُنِعت شموعٌ من خليطٍ فيه المسكُ والعنبرُ، وربما غَمَسَت المرأةُ أطراف كُمِّها فيه، يقول الشاعرُ:

(بَلِيْلَةَ الأَرْدانِ قد ضُمِّخَت بالعنبرِ) [٥]

وقد تدلك المرأة به الوجه، أو بعض جسمها، وقد يُوضع في النار، وباحتراقه تنتشر رائحته، يقول الشاعر:

مِحَنُ الفتى يُخْبِرْنَ عن فَضْلِ الفتى كالنارِ مُخْبِرَةً بفضلِ العنبرِ [٦]

و أجود العنبر الأبيضُ، والأشهب، ولا رغبةَ في أسوده،

أصداؤه:

بقي أن نقول: حَفِلَ الشعرُ العربي بذكر العنبر ؛ ولا سيما في الوصف والمدح والهجاء والغزل، فمن الغزل هذا القول الذي يرى في الجمال الإنساني ما يفوق كلَّ طيب:

---

(١) (التاج ١/ ٢٢٩٤)
(٢) (العين ٣/ ١٢٦)
(٣) (نفح الطيب ١/ ١٤١ ، ١٤٤، ١٥٢)
(٤) (تاج العروس ١/ ٢٥٤٥)
(٥) (نفح الطيب ٧/ ٢٤٨)
(٦) (مجع الحكم والأمثال ١/ ٩٥)

والَعَنْبَـــــرُ الـــــوَرْديُّ دانَ لِطِيْـــــبها   مـــــنهُ التَّعَطُّـــرُ، والـــتَّأَرُّجُ، يُطْلَـــبُ [١]

وللحركة أثر في نشر الرائحة الطيبة :

إذا حــــرَّكَ المِـــدرى ضـــفائرَها العُـــلا   مَججـنَ نـدى الـريحانِ والعنـبرَ الـوردا [٢]

وهذا القول الذي يصف سلاماً معطرًا حملته الصَّبا :

وتحـــية جاءتـــك في طـــيِّ الـــصَّبا   أذكـــى و أعطـــرُ مـــن شَـــميم العنـــبرِ [٣]

وقد امتدحوا المرأة العبقةَ، وهي التي إذا تطيبتْ وتعلق بها الطيب فلا يذهب عنها ريحه أيامًا، قال الشاعر :

عَبِقَ العنبرُ والمسكُ بها

وقال :

أنـــاةٌ كـــأنَّ المـــسكَ تحـــت ثـــيابها   يقطِّـــبُهُ بالعنـــبر الـــوردِ مُقْطِـــبُ [٤]

وقال :

إذا تقـــومُ يـــضوعُ الـــوردُ اَصْـــورةً   والعنـبرُ الـوردُ مـن أردانهـا شَـمِلُ [٥]،

أصورة : جمع صوار، وهو ريح المسك ، يقال : صاره يصوره إذا عطفه، وإنما قيل له ذلك لأنه يجذب الحاسة. [٦]

و المسك و العنبر المصاحب للجمال سبيل إلى الفتنة :

إذا مـــا أقـــبلت جوهـــرْ   يفـــوحُ المـــسكُ والعنـــبرْ
فخـــافي اللهَ يـــا بربـــرْ   فقـــد أَفْتَـــنْتِ ذا العـــسكرْ

---

(١) (نفح الطيب ٧/ ٤٩٠)
(٢) (الأغاني ٢/ ٧٥)
(٣) (نفح الطيب ٥/ ٣٦٥)
(٤) (اللسان ١/ ٦٨٠)
(٥) (العين ٧/ ١٥١
(٦) الخصائص ٢/١١٧)

بـــــريحِ المـــــسكِ والعنـــــبر	وظـــــبي شــــادنٍ أحـــــورْ[١]

وقد يُذكَرُ العنبر فيكون علامة على جمال يستوطن المكان، وهو جمال تنتقل آثاره إلى النفس سريعًا فتمتلئ سعادة وحبوراً بما يجود من ذاكي العطور:

والـــــروضُ قـــــد أهــــدى شـــــقائقَهُ	و آسُـــــهُ العنـــــبريُّ قـــــد نفحـــــا[٢]

وتظهر بعض الأشعار أن للعطور، ومنها العنبر صولةً وجولةً في جنبات المكان:

والعودُ يخفقُ والدخانُ العنبريُّ به يجول[٣]

ومن المدح بالعنبر قول الشاعر:

إنــــي تـــوسمتُ امــــرأ ماجـــدًا	يـــــصدق في مِدحـــــتِهِ المـــــادحُ
ذؤابـــــةَ العنـــــبرِ فاخترتُـــــهُ	و المــــرءُ قـــد ينعــــشُهُ الـــصالحُ[٤]

وقوله:

ولّمـــا اقـــتحمتَ الوغـــى دارعًـــا	وقـــنعْتَ وجهَـــــكَ بالمغفـــــرِ
حـــسبنا مُحـــيَّاك شمـــسَ الـــضُّحى	علـــيها ســـحابٌ مـــن العنـــبر[٥]

وقوله:

لا يطــــبعون، ولا تـــرى أخلاقهـــم	إلا تطـــيب كمـــا يطـــيبُ العنـــبرُ[٦]

وقوله، وقد ورَّى بالنثر والنظم:

ينثـــرُ مـــسكًا تـــارةً ناظمًـــا	ويـــنظمُ الجوهـــرَ بالعنـــبر[٧]

---

[١] (الأغاني ١٥ /١٥٦)
[٢] (نفح الطيب ٣/ ١٩٨)
[٣] (نفح الطيب ٣/ ٥٠٧)
[٤] (الأغاني ٦/ ٧٥)
[٥] (نفح الطيب ٢/ ٦٥٣)
[٦] (الأغاني ٦/ ١٦)
[٧] (نفح الطيب ١/ ١٠٥)

العنبر بوصفه قيمة تعبيرية جمالية:

وقد يجد الدارس في السياقات التي ورد فيها ذكر العنبر إشارات فنية جمالية، من ذلك على سبيل المثال أن الإحساس بالعنبر ليس وقفًا على بني البشر فحسب، و إنما تعدى إلى المخلوقات الأخرى ؛ فناقة الشاعر المتنبي تعرف ذكي الرائحة، وتطلبه عند الممدوح، وتحمل من مبركها ما تحمل من الطيب:

أرأيتَ همة ناقتي في ناقةٍ نَقَلَتْ يدًا سُرُحًا و خُفًّا مُجْمَرأ

طلبتْ دخانَ الرَّمْثِ في أوطانها طلبًا لقومٍ يوقدون العنبرا

و تَكَرَّمتْ رُكْبانُها عن مَبْرَكٍ تقعان فيه وليس مِسْكًا أذْفرا [1]

وقريب من هذا ما أشار إليه الشاعر من أن الروائح من السمات التي يُعْرَفُ بها أهلها، وهذه المعرفة تتجاوز البشر إلى غيرهم ؛ قال بعض الحجازيين مُفتخرًا ومعرِّضًا:

لو كنتُ أحمل خمرًا يومَ زرتُكمُ لم ينكرِ الكلبُ أني صاحبُ الدار

لكنْ أتيتُ، وريحُ المسكُ يفغمني و العنبرُ الوردُ أُذكيهِ على النارِ

فأنكرَ الكلبُ ريحي حين أبصرني وكان يعرفُ ريحَ الزقِّ والقارِ [2]

و قد يرد ذكر العنبر مصاحبًا بدلالة سيميائية ؛ (**ومن ذلك ما حكي من أن كريم الملك كان من ظرفاء الكتاب، فعبر يومًا تحت جوسق ببستان، فرأى جاريةً ذات وجه زاهر، وكمال باهر، لا يستطيع أحد وصفها، فلما نظر إليها ذهل عقلُهُ، وطار لبه، فعاد إلى منزله، و أرسل إليها بهدية نفيسة مع عجوز كانت تخدمه، وكانت الجاريةُ عزباء، وكتب إليها رقعة يعرض إليها الزيارة في جوسقها، فلما قرأت الرقعة، قبلت الهدية، ثم أرسلت مع العجوز عنبرًا، وجعلت فيه زرَّ ذهب، وربطت ذلك على منديل، وقالت للعجوز: هذا جواب رقعته. فلما رأى ذلك كريمُ الملك لم يفهم معناه، وتحير في أمره، وكانت له ابنة صغيرة رأت أباها متحيرًا في ذلك، قالت له: يا أبت ! أنا علمت معناه، قال: وما هو لله درك ! قالت:**

أهدتْ لك العنبرَ في جوفه زرٌّ من التِّبرِ خفي اللحام

---

[1] (المثل السائر ١/ ٣٦)

[2] (البيان والتبيين ١/ ٥٣٢)

فالـــــزر والعنـــــبرُ معـــــناهما زُرْ هكـــــذا مُخْتَفـــــيًا في الظـــــلامِ [١]

و أهل التشبيه ذكروا للعنبر شبيهًا ؛ فالخد يشبه بالورد، والجلد الناعم بالحرير، والنكهة بالعنبر [٢]

ويلاحظ أن عدداً من الشعراء كانوا يجدون وجه شبه بين الخمرة والعنبر في النكهة وغيرها، من ذلك قول الشاعر:

وقهـــوةٍ مـــن ســـلاف الـــدن صـــافية كالمـــسكِ والعنـــبر الهـــندي والعـــود [٣]

وقوله:

يـــستافُ ريـــحَ مُدامـــةٍ معجـــونةٍ بذكـــيِّ مـــسكٍ أو سَـــحيق العنـــبرِ [٤]

و قوله:

قـــريت فأحـــسنت القـــرى وســـقيتنا معـــتقةً صـــهباء كالعنـــبر الـــرطب [٥]

و العنبر له صداه في الهجاء، من ذلك قول حماد عجرد في هجاء بشار بن برد:

لـــو طُلـــيتْ جلدتُـــهُ عنـــبراً لأفـــسدت جلدتُـــهُ العنـــبرا [٦]

ومن ذلك قول الأخطل، وقد كنى بالعنبر عن ندرة الشيء، مشيراً إلى بخل المهجوين بالخبز مع أن القمح الي يصنعُ منه الخبز رخيص جداً:

الخبـــزُ كالعنـــبر الهـــندي عـــندهم والقمـــح ســـبعون إردبًـــا بديـــنار [٧]

---

[١] (المستطرف ١/ ١٢٥)
[٢] (الإيضاح في علوم البلاغة ١/ ٢١٤)
[٣] (اللسان ٢/ ١١٢)
[٤] (الأغاني ٨/١٠٧)
[٥] (الأغاني ٨/ ٤١٢ ، وانظر الأغاني ١١/ ٢٦١)
[٦] (الأغاني ١٤/ ٣٢٣)
[٧] (المزهر ١/ ٩٥)

كما نجد أهل النثر يستعيرون من عوالم العنبر بعض مفرداته، من ذلك قول مُتَرَسِّلٌ: **(فأجبتُه، أَسْمى اللهُ قدرَهُ الكبيرَ، وأدامَ عَرْفَ فضائله المزري بالعنبر والعبير...)** [١]، وقول الآخر: **(حالفَ الإضريجُ عاتقيكَ، ولاءمَ المسكُ مسككَ، وجاورَ العنبرُ ترائبكَ)** [٢]

وللعنبر صدى في مسائل الفقه الإسلامي ؛ فقد سئل ابن عباس - رضي الله عنهما – عن زكاة العنبر، فقال) **إنما هو شيء دَسَرَهُ البحرُ)**، أي دفعه موج البحر وألقاهُ على الشط فلا زكاة فيه. [٣]

تلك كانت جولة عجلى على عوالم العنبر في التراث بدا فيها العنبر غريبًا في ماهيته، بعيدًا في أماكن وجوده، عنوانًا على التنعم والرفاهة، تعددت طرائق استخدامه، وظهرت في الأدب واللغة أصداؤه.

---

(١) (نفح الطيب ١/ ٧١)

(٢) الأغاني ١٥/١٥٦)

(٣) (التاج ١/ ٢٥٤٥)

مصادر الدراسة ومراجعها:

- القرآن الكريم.
- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر - بيروت.
- الإيضاح في علوم البلاغة، لجلال الدين محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني ـ بيروت.
- البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق فوزي عطوي — بيروت ١٩٦٨.
- تاج العروس من جواهر القاموس، للزبيدي، تحقيق عي شيري — بيروت.
- تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي، لمحمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم المباركفوري أبي العلا - بيروت
- تفسير البغوي = معالم التنزيل، للحسين بن مسعود الفرار البغوي.
- تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي (ت٦٧١ هـ) تحقيق أحمد عبد العليم البردوني و آخرين— القاهرة ١٩٦٧ م
- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ)، تحقيق محمد علي النجار — بيروت.
- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، لمحمود الآلوسي — بيروت.
- سنن البيهقي الكبرى، لأحمد بن الحسين بن علي بن موسى البيهقي، تحقيق محمد عبد القادر عطا — مكة
- العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السامرائي ـ بغداد.
- المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين بن نصر الله الموصلي، تحقيق محيي الدين عبد الحميد — بيروت ١٩٩٨.
- المستطرف في كل فن مستظرف، لشهاب الدين محمد بن أحمد الأبهيشي، تحقيق مفيد محمد قميحة - بيروت ١٩٨٦.
- معجم البلدان، لياقوت بن عبد الله الحموي - بيروت.
- معجم السفر، لأبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبد الله عمر البارودي — مكة.
- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير، لمحمد علي الشوكاني.
- لسان العرب، لمحمد بن مكرم بن منظور — بيروت.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المغربي التلمساني، تحقيق د. إحسان عباس — بيروت ١٩٦٨.

❑❑

إسهامات الشيخ طاهر الجزائري الاجتماعية

❑ أ.د. بلال عرابي*

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث عالماً من علماء النهضة هو الشيخ طاهر الجزائري الذي عاش وعمل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والأمة في أوضاع مجتمعية مزرية من التخلف والجهل والظلم الاجتماعي ... لذلك كان دوره مهما في :

إنشاء المدارس ، وتصنيف الكتب ، واحياء التراث العربي ، والتوفيق بين العلوم الدينية والدنيوية ، الدعوة الى الأخلاق والتربية الصحيحة ، تحفيز الشباب لمقاومة الظلم... وفي كل مواقفه الاجتماعية كان الشيخ طاهر معتدلاً متسامحاً حريصاً على تلامذته مؤمناً بقدرة العلم التنويرية في تغيير حال الأمة .

خلص البحث إلى توصيات بضرورة طبع مخطوطات الشيخ طاهر، والاهتمام بتراثه وتعريف العامة بجهوده ، لأن ثورته لا تزال ضرورة معاصرة لنشر أفكاره في التنوير والتسامح والتحرر.

مقدمة:

عالم جليل ومفكر متبحر في علوم الدين واللغة والسياسة والمجتمع وسبل النهضة ، خدم أمته بالكثير من الزاد الفكري والجهد البحثي لنهضة العرب والمسلمين. وبمجهوده الفردي زحزح جبالا من الجهل والركود الفكري والظلامية كانت جاثمة على الناطقين بالعربية وعلى المجتمع. لا تدرك عظمة الرجل وجهده

❖ قسم علم الاجتماع ـ جامعة دمشق.

الكبير دون معرفة ماكانت ترزح تحته أمة العرب من الاستعباد والجهل وانعدام الحيلة، كل تاريخ لمفكر هو عن علاقة الرجل بظروف ومعارف قائمة ؛ كيف تناولها ؟ وكيف طورها ؟

أولا – الظروف الاجتماعية لنشأة الشيط طاهر:

الدولة العثمانية التي حكمت بلاد الشام منذ عام ١٥١٦م واستمرت ٤٠٠ سنة كانت تقوم على الاقطاع العسكري، وتعتمد على غنائم الحرب في القرون الأولى، وعلى اعتصار الشعوب المحكومة بالضرائب الجائرة في القرون الأخيرة. ظهرت بين العثمانيين مجموعة من الدعوات الإصلاحية في قرنها الآخير، باءت كلها بالفشل، لأنّ الدولة قد تهاوت تحت ضربات سوء الإدارة المزمن والجهل المتجذر، بحيث آلت الى ما عرف: (بتركة الرجل المريض).

الدولة العثمانية لم تكن تولي الاهتمام الكافي للتعليم وللإنفاق على المدارس، لقد حمل الدستور الأهالي مسؤولية إنشاء المكاتب التعليمية للذكور والإناث، فكان الإنفاق على هذه المدارس يتم عن طريق الإعانات المقدمة من الأهالي، ولم يكن معلمو المدارس من ذوي الكفاءة في التعليم، حتى إنه كان يطلب من موظفي الدولة أحياناً القيام بتدريس بعض المباحث، إضافة الى أعمالهم الوظيفية. أما المباحث التي كانت تدرس فكانت تقتصر على أبسط المعارف كما يظهر في برنامج التعليم الابتدائي الصادر عن مدير (معارف سورية) الذي ينص على تدريس اللسان العثماني، بينما يلاحظ غياب اللغة العربية من المنهاج.

و لم تكن المراحل التعليمية العليا التي تدرس في معاهد المعلمين أو في المكاتب السلطانية قادرة على تزويد الملتحقين بها بالعلوم العصرية، فضلاً عن عدم إيلائها اللغة اهتماماً كافياً، فالتدريس كان باللغة التركية، ولم يسمح للمكاتب الحكومية بأن يكون التدريس فيها باللسان العربي في البلاد العربية، الا في ذي القعدة عام ١٩١٢.و ليس أدل على تدني الأوضاع التعليمية ماذكره مدحت باشا واصفاً بعض ما وجده في سورية: إن مسلميها قد نشأ بينهم الجهل..و مدارس الإفرنج تتقدم كل يوم تقدماً ملموساً، وليس للحكومة سوى بعض مدارس ابتدائية يقرأ فيها الأحداث القرآن الكريم.

وكان من نتيجة هذا النظام السقيم في التعليم أن نشأ جيل لا تستقيم له جملة صحيحة، ولا يتقن رسم الكلمات وإملاءها، ولايستطيع المتعلم أن ينشيء صفحة كاملة خالية من الأخطاء.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل بلغ الأمر بعبد الحميد أن حظر على المدارس الأميرية تعليم التاريخ الصحيح وعلوم السياسة والاجتماع لأنها ترقي العقول، وتلقح الأذهان، مصدراً إرادته السنية إلى مديري

المعارف في بعض الولايات ومنها الشام: أن يوقفوا سير المعارف عند الحد الذي وصلت اليه، لأن في انتشار المعارف انتشار المفاسد وتمزيق الأمة.[١]

الأمية سائدة ليس بين العامة فحسب، بل بين موظفي الدولة، ممن حصلوا على وظائفهم لقاء خدمات قدموها لأعوان السلطان، حتى وظائف القضاء كانت تشرى بالمال. وافقت الدولة على فتوى مفادها جواز خلافة ابن العالم أباه في وظائفه، حتى لو كان طفلاً رضيعاً، وهكذا أصبحت الوظائف الدينية في الدولة تورث كما تورث الأموال والعقارات، مما أدى الى ضعف في طلب العلم، فتصدى للتدريس والخطابة وإمامة المسلمين: الجهال وانصاف المتعلمين؛ بحكم الوظائف التي ورثوها عن آبائهم.[٢]

المعروف أنه حين يشيع الجهل في صفوف الموظفين والأساتذة: فالأمة كلها ستغرق في ظلام، وبعد عن العلوم الدنيوية والدينية، حيث سيطر الجهلة وانتعشت (كما هي عادة قرون الانحطاط) صناعات السحر والتنجيم وكشف الطالع... وأصبح للمنجمين دالة على رجال الدولة وحتى على قادة الجيوش.

في هذه البيئة ولد الشيخ طاهر بن صالح بن أحمد حسين بن موسى بن أبي القاسم السمعوني الوغليسي الجزائري الدمشقي الحسني.ولادته ونشأته ووفاته في دمشق، أبوه وفد من الجزائر الى دمشق بعد غلبة الجيوش الفرنسية على الأمير عبد القادر الجزائري، هاجر الشيخ صالح الى سورية عام ١٢٦٤هـ — ١٨٤٧م. وهو من بيت علم وشرف، ويرجع بعض من ترجموا للشيخ طاهر نسبته إلى الحسن بن علي رضي الله عنهما. وغليس نسبة إلى واد قرب بجاية شرقي الجزائر، وسمعوني نسبة الى مجموعة قرى في أعالي بني وغليس كان فيها زاوية سيدي الحاج أحمد حسين: جد الشيخ طاهر الجزائري.والده الشيخ صالح جاء دمشق، ولعلو مكانته وعلمه تقلد منصب مفتي المالكية فيها، وأصبح له مريدون وأتباع...حين بشر بولادة صبي قال لمريده (انه الطاهر طهره الله من رجس دنياه وبارك في عمره، ورزقه العلم والعمل به).

أخذ الشيخ طاهر عن والده مبادئ علوم الشريعة واللغة العربية، ونشأ على الصلاح ومكارم الأخلاق وحب الخير. تعلم في المدرسة الجقمقية بجانب الجامع الأموي، وتلقى اللغة العربية والفارسية والتركية، وتوسع في دراسة العلوم الشرعية على يد الشيخ عبد الرحمن البوسنوي. ثم لازم الشيخ عبد الغني الغنيمي الميداني؛ علامة عصره الذي كان له أكبر الأثر في توجه الشيخ طاهر نحو الإصلاح، وعدم التطرف في الدين، وترك الصوفية وترك البدع والخرافات التي لحقت بالدين تلك الأيام. توفي الشيخ الميداني عام ١٨٨١.

---

[١] الشيخ طاهر الجزائري ودوره في تفعيل الحركة المكتبية في سورية، من الانترنت ٢٠٠٧/٥/١٩ www.alyaseer.net

[٢] الشيخ طاهر الجزائري رائد النهضة العلمية، عدنان الخطيب، معهد بحوث جامعة الدول العربية، جـ١، طـ١، القاهرة ١٩٧١، ص٧١

نرى أنه إلى جانب تعمق الشيخ طاهر في الفقه والحديث والعقيدة والنحو والبلاغة (وكتابته لاحقا في كل ذلك) أخذ يتردد على مدرسة حكومية ثانوية يتعرف فيها إلى العلوم الطبيعية، والتاريخ، والجغرافية، والآثار، وقد تعلم شيئا من الرياضيات والفيزياء على أيدي خريجي المدرسة الحربية في دمشق، وعكف أيضا على دراسة اللغات الشرقية، فاتقن منها(فضلا عن اللغتين التركية والفارسية التي كان ينظم بهما كالعربية)، اللغات السريانية، والعبرية، والحبشية، والقبائلية البربرية لغة أهله الأصلية، واعتنى عناية خاصة بعلاقة اللغة العربية باللغات السامية، وتعلم فوق ذلك اللغة الفرنسية، وتكلم بها: لاشك أن معرفته باللغة الفرنسية أعانته على الاتصال بالثقافة الغربية.

وتعلم كثيراً من الخطوط القديمة كالكوفي والمشجر والعبراني، ليتمكن من دراسة الآثار وقراءة المخطوطات القديمة. [١]

تولى الشيخ طاهر أول وظيفة في الدولة قبل بلوغه الثانية والعشرين، معلماً في المدرسة الظاهرية بدمشق. كان يرتدي جبة وقفطانا له جيوب: تحوي حوائجه من أدوات الكتابة والعمل، كما تحوي تبغاً لزوم تدخينه الدائم؛ الذي لم يفارقه رغم تضرر صحته منه، كان بادي النشاط، سريع الحركة، يحمل أغلب أيام السنة مظلة تقيه الشمس والمطر، ويحب السباحة والعوم والمسير لمسافات طويلة.

أصدقاؤه عرفوا فيه رجلاً على جانب كبير من الذكاء. حاذقا شديد الدهاء، دامغ الحجة، فصيح اللسان، قوي الذاكرة واسع الاطلاع، كأنه وعى علوم الأولين والمعاصرين، فلم يكن لينسى شيئا مر به أو مر عليه، أتقن علوم العربية وحفظ دقائق التاريخ، عرف أسرار الشريعة وحكمة التشريع، اطلع على كتب الفقهاء والمتصوفة ومناظرات رجال المذاهب وعلماء الكلام.[٢] كان يصر على احقاق الحق مما أثار حفيظة شيوخ عصره.

حتى إن محمد كرد علي يقول عن مَعْلَمه: إنه معلمة (موسوعة) سيارة، أو خزانة علم متنقلة. [٣]

كان المجتمع يرى فيه الأثر الباقي والمثال الحي، كان يبث الدعوة ضد الأتراك، عفيف النفس، فيه إباء الملوك الصالحين، وزهد الزاهدين العابدين.

كان اعتماده في عيشه آخر أيامه على الكتب التي اقتناها طول حياته، وأخذ يبيع منها بالتدريج ومعظم نفائس خزائنه نقلت الى دار الكتب المصرية في القاهرة.

---

(١) الشيخ طاهر الجزائري، حازم زكريا محيي الدين، ط١، دار القلم، دمشق، ٢٠٠١، صـ٢٨.

(٢) الشيخ طاهر الجزائري، رائد النهضة العلمية، مرجع سابق صـ٩٦.

(٣) كنوز الأجداد، محمد كرد علي، دار الفكر، ط١ ١٩٥٠، ط٢ ١٩٨٤، دمشق، صـ١٥.

عين مفتشاً عاماً على المدارس الابتدائية التي أنشئت في عهد المصلح الكبير مدحت باشا والي سورية سنة ١٨٧٦ ، وفي هذه الفترة ظهر نبوغ الشيخ طاهر في تأسيس المدارس واستخلاص القديمة من غاصبيها ، وحمل الآباء على تعليم أولادهم ، أنشأ بمعاونه نخبة من اصدقائه (دار الكتب الظاهرية) وجمع فيها المخطوطات من عشر مدارس ، تحت قبة الملك الظاهر بيبرس.

كما ساعد على إنشاء المكتبة الخالدية في القدس.

كانت له طرق مبتكرة في بث الأفكار التي تخالف معتقد الجمهور يبثها في العقول دون جعجعة. وكانت خطته الإخلاص والعمل على النهوض بالأمر عن طريق العلم ، وثورته ثورة فكرية لامادية [1]، فقد السند الأساسي في نهضته لاصلاح المدارس بتنحية والي دمشق مدحت باشا بعد سنة واحدة من توليه حيث بدأ التضييق على الشيخ طاهر ، حين كثر إرهاق العلماء في العصر الحميدي ، وجرى تفتيش منزله ومكتبه في غيابه من قبل العسكر الأتراك ، مما اضطره الهجرة إلى القاهرة من عام ١٩٠٧ — ١٩٢٠ ، وحين عاد في عهد الحكومة العربية ، رحب به شيوخ دمشق وانتخب عضوا في المجمع العلمي العربي سنة ١٩١٩ ، وسمي مديرا لدار الكتب الظاهرية وتوفي بعد ثلاثة أشهر حين استحكم به مرض الربو في ٥ كانون الثاني ١٩٢٠ ، ودفن في سفح جبل قاسيون حسب وصيته. [٢]

ثانيا – توجهات العلم والعمل عند الشيط طاهر:

مؤلفات الشيخ طاهر تقسم عادة الى فترتين زمنيتين : الأولى في شبابه حاول تقديم المعارف للأطفال واليافعين بأسلوب سهل خاص به خال من التعقيد. مؤمنا بأن تعلم الأجيال أساس نهضة الأمة ، ملغياً التفرقة السائدة آنذاك بين علوم الدنيا والدين...كانت العلوم الدينية تركز على الآخرة – منذ زمن الغزالي – مهملة علوم الدنيا ، اعتقادا راسخا بأن زاد الدنيا لافائدة منه وأن الحياة الدنيا طريق عابرة نحو الآخرة المستقر الدائم. كتب في هذه الفترة عشرات الكتب والرسائل لنهضة التعليم منها (الجواهر الكلامية) و(منية الأذكياء في قصص الأنبياء) و(مد الراحة الى أخذ المساحة) و(مدخل الطلاب الى فن الحساب) و(الفوائد الجسام في معرفة خواص الاجسام) و(ارشاد الآباء الى تعليم ألف باء) وغيره....العناوين توحي لك بأن المؤلف معلم هدفه توجيه المعلمين لطرق التدريس الأنسب لنهضة الأمة من سباتها ، وخاصة أنه حين أوكل اليه تفتيش المدارس كان همه نشر التعليم على نطاق واسع في سورية ، مع ما يستلزمه ذلك من مناهج نعليمية جديدة تمحو ركام السنين العثمانية الموحلة من الجهل والتجهيل.

---

(١) أعلام الأدب والفن ، أدهم الجندي ، جـ١ ، مطبعة مجلة صوت سورية ، دمشق ، ١٩٥٤.

(٢) معجم المفسرين ، عادل نويهض ، المجلد الأول ، مؤسسة نويهض الثقافية للنشر ، ط١ ، ١٩٨٣.

في هذه الفترة ١٨٧٩ عمل الشيخ طاهر مع الشيخ محمود حمزة والشيخ علاء الدين عابدين في (ديوان المعارف) لولاية سورية ؛ وألف الشيخ طاهر الكثير من مناهج الصفوف الابتدائية في العلوم الدينية والعربية والرياضية والطبيعية. أما نشاطه الأهم فهو إقناع الأباء بوجوب إرسال أولادهم إلى المدارس ليتعلموا... إضافة لسعيه لإنشاء مطبعة حكومية.

افتتح في دمشق عشر مدارس ومدرستين للفتيات عندما تولى عام ١٨٧٩الجمعية الخيرية ، في خطوة تعتبر فتحاً للتعليم في بلاد الشام.

من كتب الفترة الأولى كتابه" الجواهر الكلامية في العقيدة الإسلامية" وهو كتاب مختصر يشرح فيه أساسيات العقيدة الإسلامية واصلاً إلى إجماع العلماء بيسر وسهولة ، مبيناً آراء الفلاسفة والفقهاء والمتكلمين... باختصار من حدد غايته من التأليف ومن يعرف جمهوره.

حين يكتب الشيخ طاهر الجزائري في العقيدة يختار أحكاماً موجزة ، ويحاول قدر الإمكان تبسيط الآراء المعقدة بحيث تؤدي الغرض وتفي بالغاية.ذلك أن علم الكلام خطر في تلك الفترة على العامة مع ما وصفنا من حال الأمية والتمسك بقشور العقيدة دون لبابها. شرح الشيخ طاهر معنى المجسمة والمعطلة والمشبهة... من مفاهيم أهل الكلام عن صفات الله وأفعال الله والمتشابهات ، ملتزماً إجماع السلف والخلف على تنزيه النصوص القرآنية بالتفسير والتأويل الصحيح ، بما يضعها على صراط واحد من الوفاق مع النصوص المحكمة الأخرى ، التي تقطع بتنزه الله عن الجهة والمكان والجارحة ، ناصحاً تلامذته (من أنصف ، عرف ما قلناه ، واعتقده ، وقبل نصيحتنا ، و دان لله بإثبات جميع صفاته ، هذه وتلك ، ونفى عن جميعها التعطيل والتشبيه والتأويل والوقوف.) صـ٢٣ وضع كتاباً مختصراً تعليمياً يشتمل على المسائل المهمة في علم الكلام ، قريبة المأخذ للأفهام ، جعلها على طريق السؤال والجواب متسهلاً في عباراتها قدر الإمكان.

تجد في كل ما يكتبه الشيخ طاهر الجزائري هماً متصلاً للتعليم والتنوير ، في جو متلبد من الجهل والتجهيل. فإذا بهذا الرائد ينبري لإصلاح حال التعليم والقيام بواجب إرشاد العامة وطلبة العلم إلى الحال الأفضل للنهضة والتحرر من الجهل والسبات.

لقد اشتمل الكتاب على أسئلة تخطر في بال كل متعلم مثل : كيف اعتقادك بالحساب؟ كيف اعتقادك بالميزان؟ ما اليوم الآخر؟ كيف اعتقادك بالتوراة؟... ما حكم المؤمن العاصي بعد الحساب؟ ما الجنة؟ ما جهنم؟ ما الاعتقاد بالقضاء والقدر... ويجيب عن كل هذه الأسئلة الشيخ طاهر باقتدار ووسطية وبتبسيط يدل على أن غايته من التأليف الإفهام وتوجيه العامة من الناس. فحتى حين يقر الخلف في موضوع إصابة العين ، نراه ينبه (إلى أن الانسان ينبغي أن لا يشغل أفكاره بذلك وينسب ما يصاب به إلى إصابة العين أو إلى السحر ، كما يفعله كثير من النساء ، لأن ذلك طيش وخفة) [١]

---

[١] الجواهر الكلامية في العقيدة الاسلامية ، الشيخ طاهر الجزائري ، تحقيق محمد علي قطب ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٩٥.

مؤلفات الفترة الزمنية الثانية: المتصلة بالعمر المتقدم للشيخ طاهر حيث التفت إلى كتب الشريعة واللغة يختار الأنسب لنهضة الأمة فيشرحه ويعلق عليه، على نحو منسق ومنظم، إلى جانب عنايته بمذكراته وأخبار رحلاته. في المرحلة التالية من تأليفه كان يضع الأساس المتين لانطلاقة العرب والتأليف بالعربية.

لقد ترك الشيخ طاهر الكثير من المخطوطات التي تنتظر الهمة العالية ومشاريع العمل العلمي لنشرها والعناية بها، منها: أسنى المقاصد في علم العقائد، الإلمام بأصول سيرة النبي (ص)، جلاء الطبع في معرفة مقاصد الشرع، الكافي في اللغة (وهو معجم لغوي غير مكتمل)، كنانيش الشيخ طاهر وهي مجموعة أوراق دون عليها الشيخ طاهر خواطره ومراجعته للكتب وأسفاره ومنتخبات من بعض الكتب النادرة التي حصلها أو اطلع عليها. كنانيش جمع كناش وهي كلمة معربة عن السريانية وتعني مجموعة أشياء وعلى الأخص الأشياء المكتوبة.

من مؤلفات كهولته (مقاصد الشرع) و(أمثال العرب) و(التقريب إلى أصول التعريب) و(مقدمة لكتابه معجم اللغة) و(أمنية الألمعي) وغيره...

كتب كثيرة نشر بعضها، ولم تحظ كتب أخرى منجزة للشيخ طاهر بعد بالعناية المؤدية لنشرها والإستفادة منها. فترة وجوده مهاجراً في مصر، عمل في التدريس وإفادة الطلاب: فنشر عام ١٩١٠ كتابه (توجيه النظر إلى أصول الأثر) نجد في هذا الكتاب (٤١٩ صفحة) الشيخ طاهر يحرص في فترة وجوده في مصر على تناول القضايا التي تستجد في الحياة المصرية ويؤلف كتاباً في ذلك، لأن طلبة العلم تريد الرأي العلمي الصحيح في تناول السيرة النبوية فترى الشيخ طاهر يفصل في كتاب (توجيه النظر إلى أصول الأثر) كل ما يتعلق بالأثر النبوي لانتخاب الأصلح والأصوب في نقد الأحاديث النبوية، ومعرفة كل ما كتب سابقاً، وإلى زمن الشيخ طاهر حول مصطلح الحديث وكتابته وجمعه، والتثبت في أمر الحديث، وتمييز علماء الحديث، وشرح معنى السند والاسناد والمسند..

يدل الكتاب على معرفة واسعة بأكابر الرواة وكتبهم ومعرفة مذاهب المحدثين وتصحيفاتهم ومعرفة الموالي وأولاد الموالي من رواة الحديث من الصحابة والتابعين وأتباعهم.

قسم الكتاب إلى فصول سبعة، وفي كل فصل فوائد مرقمة تندرج تحت كل فصل لتوضيح أمور مهمة لطالب علم الحديث. والكتاب يوحي بأن الشيخ طاهر قد درَّسَه فترة من الزمن لأن هناك إضافات كثيرة على الفوائد، وشروح مهمة تتصل بعلم الحديث ومصطلحاته وشرح غريبه. في بعض الفصول يتناول المسائل المهمة في المبحث، يفصل فيها ليتم ويستجمع كل ما يتعلق بالقضية التي يبحثها، وهذا مؤشر واضح إلى دقة الشيخ طاهر وحرصه على فائدة المتعلم، وتناول قضايا البحث بكل تشعباتها واختلاف الآراء فيها. وكذلك تتمات يجد الشيخ طاهر ضرورتها في كل فصل لبحث ما يتصل به من كل جانب.

في كل ذلك تجد الشيخ طاهر حريصاً على فائدة طالب العلم، وتبصيره ببواطن أمور الحديث الشريف وتجنيب الطالب ما يمكن أن يقع به من زلل أو خلل في التعامل مع الأحاديث وأنواعها ورواتها.حين يتناول الحديث الضعيف والحديث المكذوب يتبع ذلك (بفوائد) و(زيادات) و(أمور ينبغي الانتباه لها). يقول (إن المحدثين قلما يحكمون على الحديث بالإضطراب إذا كان الإختلاف فيه واقعاً في نفس المتن لأن ذلك ليس من شأنهم من جهة كونهم محدثين، وانما هو من شأن المجتهدين)ص ٢٥٧

ثم تجده عندما يتناول المعلول من الحديث؛ يعرج على رأي علماء اللغة في العلة والمعلول كون علماء اللغة لا يوافقون المحدثين في هذا الاستخدام للحديث المعلول: ذاكراً قول كعب: تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت ❖ كأنها منهل بالراح معلول صـ٢٦٤

في كل ذلك يبدو الشيخ طاهر متمكناً من علوم اللغة ومن علوم الحديث، موسوعياً في معرفته.

يذكر الشيخ طاهر صـ٢٧١ في حديثه عن علل الحديث مصادره في معرفة الأحاديث المعلولة، ويميز بين هذه المصادر: يقول للطالب أجلها كتاب ابن المديني وأجمعها كتاب الدار قطني... من خلاصة هذه الكتب الكثيرة يورد الشيخ طاهر علل أحاديث رويت عن الطهارة أو الصلاة أو الصوم أو الجنائز أو المناسك... وغيرها..

هناك أحاديث مشهورة جداً عن الرسول الكريم وهي غير مسندة مثل: أنه إذا سافر وركب قال الحمد لله الذي سخر لنا هذا.. وذكر الحديث فقال هذا حديث ليس له أصل بهذا الإسناد.. صـ٢٨٢

إن الكتاب الذي أنجزه الشيخ طاهر فترة وجوده في مصر - هارباً من ظلم العثمانيين - من الأهمية بمكان في ذلك العصر وفي علم الحديث، لأن الشيخ طاهر في كل صفحة ينبه ويحذر طالب العلم من الأخطاء التي يقع فيها العامة في تناولهم لأحاديث رسول الله (صلى االله عليه وسلم) الكثيرة، في أمة كل قضية خلافية يحسمها استشهاد بآية من القرآن الكريم، أو حديث للرسول (صلى االله عليه وسلم): لهذا كثر الوضع عن رسول الله، واشتدت الحاجة إلى ضوابط لمعرفة الحديث الصحيح والموضوع والحسن والضعيف.. المقصود أن الشيخ طاهر يكتب مدفوعاً بحاجات المتعلم في محيطه الاجتماعي، لذلك كتب في مصر هذا الكتاب مع توضيح ورد على صفحة الغلاف بأن الغاية من كتاب (توجيه النظر إلى أصول الأثر) حرفياً (تنبيه: الداعي إلى تأليف هذا الكتاب ما وقع عليه العزم من تحرير الكلام في سيرة النبي (صلى الله عليه وسلم) المنتقاة مما لخصه في كتابه الإمام عبد الملك بن هشام ليكون الناظر فيه وفيما شاكله على بصيرة من أمره)

كتب الشيخ محمد سعيد الباني (١٨٧٧ ـ ١٩٣٣) بعد وفاة أستاذه كتاباً سماه (تنوير البصائر بسيرة الشيخ طاهر) شرح فيه أعمال الشيخ طاهر الجليلة في بلاد الشام وآثاره: ١ - إنشاء المدارس ٢ - جمع شتات الكتب ٣ - نشر الكتب العربية المخطوطة ٤ - إحياء التاريخ ٥ - التوفيق بين الدين والعلم والعمران،

٦ - دعوته إلى الأخلاق والتربية ٧ - تنشيط الصحافة ٨ - إرشاده إلى الكتب النافعة ٩ - دعوته إلى خصال الخير ١٠ - مؤلفاته.[١]

هذه الآثار مرتبة على لسان الشيخ محمد سعيد الباني تدل على همة عالية، وتوجهات علمية وعملية كبيرة، قدمها هذا العالم لأمته في الفترة الزمنية الحرجة التي تطلبت من الشيخ طاهر عملاً متواصلاً، ودعوة جهادية للعلم والعمل والأخلاق، وهو الذي لم يتزوج ولم يعقب، تفرغاً لما ندب نفسه له من عمل كريم.

ثالثاً ـ تلاميذ أصبحوا أساتذة على يد الشيخ طاهر:

يصف محب الدين الخطيب الأيام التي تتلمذ فيها على دعوة الشيخ طاهر الجزائري إلى النهضة والإصلاح وبعث الثقافة العربية موضحاً بأن العروبة برأي الشيخ طاهر أكرم عناصر الجامعة الإسلامية، وأن الله اختارها لحمل أمانات الإسلام في عصره الأول لمزايا وخصائص فيها لا توجد في غيرها...

محب الدين الخطيب نشأ في دمشق، واتصل صغيراً بالشيخ طاهر الجزائري، فإذا به يفتح عينيه على قراءة التراث العربي، ويصيخ بسمعه ليل نهار على التغني بمجد الإسلام، فامتلأت نفسه حباً لأسلافه العرب وأجداده المسلمين، فإذا به ينذر نفسه للدعوة الإسلامية وإيقاظ العرب ليقووا على حمل رسالة الإسلام وهي أمانة الله في أعناقهم وما انفك حتى آخر أيام حياته يذكر فضل الشيخ طاهر الجزائري عليه ويقول: (من هذا الشيخ الحكيم، عرفت عروبتي وإسلامي).[٢]

التفت جماعة من علماء دمشق حول الشيخ طاهر الجزائري عام ١٨٩٥ منهم الشيخ عبد الرزاق البيطار والشيخ سليم سمارة والشيخ جمال الدين القاسمي والشيخ بدر الدين المغربي والشيخ سعيد الفرا وغيرهم... اتفقوا على اجتماعات أسبوعية تعقد عند أحدهم دورياً ويتم فيها التباحث في محاضرة لطيفة أو مباحث علمية شريفة، ولكن أمر الجماعة ما لبث أن انتشر وطار صيته في أقطار دمشق، ولقبوها (جمعية المجتهدين) ونسبوا مذهبهم إلى جمال الدين القاسمي فقالوا المذهب الجمالي. هؤلاء سرعان ما أوقفوا وأحيلوا إلى محكمة شرعية ضمت القاضي والمفتي وغيرهم بـ(تهمة الاجتهاد) وكانت جماعة المجتهدين قد بدؤوا بمذاكرة كتاب كشف الغمة عن الأمة للشعراني ١٤٩٣ -١٥٦٥ وأخذ جمال الدين القاسمي على عاتقه كتابة حاشية عليه وتخريج أحاديثه، وقد تحول ذلك إلى تهمة في المحكمة التي جرت للجماعة في دمشق. لكن الإدارة العثمانية أفرجت عن هؤلاء العلماء مرغمة لأنهم يتمتعون بتقدير المجتمع المحلي. إثر هذه المحاكمة

---

[١] علماء الشام كما عرفتهم، محمد سعيد بن عبد الرحمن الباني الحسني، جمعه وصححه حسن السماحي سويدان، دار القادري، ط١، دمشق، ١٩٩٩.

[٢] الشيخ طاهر الجزائري، رائد النهضة، مرجع سابق، صـ٤٢.

توجه تلاميذ الشيخ طاهر الجزائري (محب الدين الخطيب وجمال الدين القاسمي وعثمان مردم بك ولطفي الحفار وغيرهم..) نحو الاجتهاد في مجال آخر والمطالبة فعلياً بحكم ذاتي يضمن للعرب حقوقهم ويجعل لغتهم في الولايات العربية لغة رسمية.[١]

من أهم تلامذة الشيخ طاهر الذين أصبحوا قادة رأي لكل العرب المؤرخ محمد كرد علي، الداعية الاسلامي محب الدين الخطيب، الفقيه محمد سعيد الباني، الثائر الشهيد سليم الجزائري (ابن أخيه أعدم في بيروت ١٩١٦/٥/٦) رفض الشيخ طاهر تلقي التعازي بابن أخيه أو بغيره من تلامذته، الذين أعدموا في بيروت ودمشق مردداً قوله تعالى (والله عزيز ذو انتقام)، ولو لم يكن الشيخ طاهر في مصر حينها، لكان بين هؤلاء الأبطال الشهداء، لمعرفة الاتحاديين بنشاطه العروبي.

وقد ارتبط الشيخ طاهر أثناء إقامته الطويلة في القاهرة، التي استمرت زهاء ثلاث عشرة سنة بعلاقات كثيرة، كان أغلبها مع أهل الشام المهاجرين إلى مصر. من أمثال: محب الدين الخطيب، ومحمد كرد علي، ورفيق العظم، ومحمود الجزائري، وحقي العظم، ورشيد رضا، والشيخ مصطفى القباني، وأحمد كرد علي، وصلاح الدين العظم، وحسن حمادة... وقد عرف فضله وقيمته العلمية أركان النهضة الفكرية في مصر آنذاك من أمثال الشيخ علي يوسف، وأحمد زكي باشا، وأحمد تيمور باشا.

هذا وقد أفرد عدنان الخطيب في كتابه عن الشيخ طاهر الفصل الخامس لبيان علاقة الشيخ طاهر بالماسونية: ليثبت أنه عضو محفل مصر، إضافة للشيخ محمد عبده وأستاذه الشيخ الأفغاني لكن عدنان الخطيب لم يقدم في ذلك دليلاً واضحاً، بل مجرد تكهنات وإلماحات مثل: إ ن الداعم للشيخ طاهر، وهو الوالي مدحت باشا كان ماسونياً، وأن زعماء الإصلاح في البلاد العربية الثلاثة: جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وطاهر الجزائري مرتبطون بمحافل الماسونية... منذ بداية الكتاب وعدنان الخطيب يتوجس خيفة من طرح هذه المعلومات عن الشيخ طاهر لمعرفته بأن الماسونية لا تتمتع بسمعة حسنة لدى الناس، لأثر اليهود فيها..[٢]

إن الرد العادل على ما قدمه عدنان الخطيب من شكوك ـ لا دليل لديه عليها ـ هو إنجازات الشيخ طاهر العلمية وجهوده الفكرية التي لا أحد يشك في وطنيتها وقوميتها ومرجعيتها إلى توأمة الإسلام والعروبة، وهدفها في نهضة الأمة – كما عنون الخطيب كتابه – أما الانتساب إلى الماسونية ـ وإن صحت ولا أجدها صحيحة – فزعماء النهضة في الفترة العثمانية الذين كانت تنتظرهم المشانق والقتل والتعذيب؛ وجدوا في

---

[١] من الشبكة الدولية، جريدة الغد ٢٠٠٧/٥/١٩، محمد م. أرناؤوط، الأردن.

[٢] الشيخ طاهر الجزائري رائد النهضة العلمية، مرجع سابق، صـ١٤٩.

الجمعيات السرية ومنها الماسونية وسيلة للخلاص من الحكم العثماني وتقويض أركانه، لأن شدة البطش والظلم كانت تتطلب العمل السري دفاعاً عن قومية عربية لا يعترف بها العدو العثماني في تلك الفترة. لم يتهم المؤرخون زعماء الثورة العربية بالخيانة لأنهم تعاونوا مع الإنكليز والفرنسيين لطرد العثمانيين: لأن غاية العرب هي الحرية... والماسونية في ذلك الوقت كانت وسيلة ممكنة... وأحياناًالوحيدة...

رابعاً – المواقف الاجتماعية للشيط طاهر:

١ ـ في التربية:

اعتمد الشيخ طاهر على التربية والتعليم منطلقاً من العقيدة الإسلامية، منبعاً لإثراء الأمة ومنارة لإستئناف دور العرب الحضاري. مع فتح القلوب والافكار لعلوم الأوائل والأواخر في الفلسفة والعلوم الطبيعية والاجتماعية.

كان يقول لتلاميذه (تعلموا كل ما يتيسر لكم تعلمه، ولو لغة مالطة، فقد يجيء زمان تحتاجون إليها، وإياكم أن تقولوا: إنها لا تدخل في اختصاصنا فالعلم كله نافع، والمرء يتعلم ما حسنت به الحياة) محمد كرد علي، المذكرات، ٧١٩

يؤمن محمد سعيد الباني على رأي محمد كرد علي بقوله (يدعو الشيخ طاهر إلى تعلم لغات الأمم الحية، ليتسنى فهم معنى الحياة، لا للزهو والتفرنج والاندماج بالاجنبي، وتقليده على العمياء.)

يدعو إلى الأخذ بالنافع من التمدن الحديث، مادياً كان أو أدبياً، ونبذ الضار منه الذي استطار شرره، وطبقت شروره الآفاق، حتى ضجت منه صحف المتمدنين أنفسهم، وبلغ تذمرهم من أفاته عنان السماء، لأنه مفسدة للأخلاق والآداب، مضرة للأجساد، مضيعة للأموال، مدعاة للويل والثبور.

يدعو إلى التجدد، واقتطاف ما صلح وأينع ثمره من كل جديد، وينهى عن كل مبتسر مما لم يتم نضجه بعد.يدعو إلى العلم النافع من العلوم الأدبية والمادية، والتعلم بأنجع الوسائل وأقرب الطرق، بإصلاح أساليب التعليم والتأليف. يدعو إلى الارتقاء الفكري بدراسة العلوم الاجتماعية والمدنية والسياسية.[١]

الدعوة دائمة عند الشيخ طاهر إلى شحذ الهمم، لأنه يرى تثبيط الهمم عادة تهبط بالأمة إلى الدرك الأسفل.

يرى الشيخ طاهر أن أعظم ما تحتاج إليه الأمة هو أمر الأخلاق، وما يتعلق بها وهي الأهم الموجودة في إسلامنا وتراثنا، أما أمور المدنية الغربية فهي مما يجب الإفادة منه وتعلمه. وينبه إلى أن مراعاة الأمور المادية وحدها تجلب المصائب على أمتنا.

---

[١] علماء الشام كما عرفتهم، محمد سعيد الباني، مرجع سابق، صـ١٠٠

هدف الشيخ إلى إصلاح العادات والتربية العامة والابتعاد عن الجدل يقول (فإن الجدل يبطئ عن العمل، وخذوا من عنان قلمكم، لئلا يجري إلى غير مدى، والاعتدال أقرب لحصول ما يبتغي) [١]

كان يدعو إلى التنشيط والابتعاد عن التثبيط، ويحب المنشطين، ويكره المثبطين، فينشط كل عامل على عمله، سواء كان من الأعمال الأدبية أو المادية، وينقم على كل مثبط عن العمل، ولو كان قليل الفائدة، لأنه يرى أن المثابرة على العمل الذي لا يفيد تؤدي فيما بعد إلى العلم المفيد بناموس الارتقاء الطبيعي وناموس بقاء الأنسب، فيريد أن تثابر النفوس على العمل، لئلا تعتاد على البطالة والكسل، فكان ديدنه استنهاض الهمم، ونفخ روح الحياة وإحياء الشعور.[٢]

في كتاب عن غرض التربية: كتب الشيخ طاهر (وأوكد في هذا الكتاب بأمور:

١ - إدخال مبادئ الصنائع في المدارس الإبتدائية ويمكن تجربة ذلك أولاً في مدرسة واحدة.

٢ - إدخال التربية العملية فيها وذلك بتعويد التلميذ على الصدق، وأن لا يتكلم في شيء إلا بعد أن يختبره، فإن الشرقي اعتاد أن يدعي كل شيء، وأن لا يقول في شيء لا أعلم، وهذا جعله لا شيء عند الغربي.

٣ - السعي في مدرسة للقراءات السبع مثل ما كان من قبل. ولا ينبغي أن توضع هذه الأشياء في المذاكرة أو يخطب فيها، فإن مثل ذلك ينبغي أن يخطب فيها بعد أن تصير. [٣]

يرى الشيخ طاهر أنه ينبغي أولاً للخلف إحياء ما تركه السلف، والسعي وراء تهذيبه وتقريبه من الأذهان، ليسهل تناوله بأقرب أوان، ثم تعريب العلم الحديث عن أمم الحضارة، ثم مزج القديم بالحديث، والتوفيق بينهما، لئلا نضيع ميراث أبائنا، ولا نحرم من مناهل جيراننا. ويرى أنه ينبغي أن لا يحرم الناس من نعمة العلم على اختلاف شعوبهم ومللهم ونحلهم، لكن ينبغي أن يمنح كل إنسان على قدر أهليته.

ويرى أن العلم أنشودة المتعلم، أينما وجده تعلمه، كما أن (الحكمة ضالة المؤمن، أينما وجدها التقطها)، لهذا كان يرى التسامح مع أهل الملل والنحل للاستفادة والإفادة. [٤]

درج الشيخ طاهر على منوال علماء التربية العرب مثل: الغزالي وابن خلدون.. في ضرورة التدرج في التعليم من الأسهل إلى الأصعب.. حتى الإصلاح طلب له التدرج، لأن ما يأتي على جناح السرعة لا يلبث أن يرجع من حيث أتى.

---

[١] كنوز الأجداد، محمد كرد علي، دار الفكر، ط١ ١٩٥٠، ط٢ ١٩٨٤، دمشق صـ٤٣.
[٢] علماء الشام كما عرفتهم، محمد سعيد الباني، صـ١٠٢.
[٣] طاهر الجزائري، رائد النهضة العلمية، عدنان الخطيب، مرجع سابق، صـ١٥٩.
[٤] علماء الشام كما عرفتهم، محمد سعيد الباني، مرجع سابق، صـ١١٥.

٢ ــ موقفه من الحكومات:

كان الشيخ طاهر رافضاً التزلف للحكام أو الخضوع لهم، ويوجه بذلك علماء الدين: إلى عدم التزلف باصطناع الفتاوى الملفقة، والحيل الفقهية؛ مصانعةً لبعض الحكام الغاشمين، وترويجاً لأربهم، لذلك نصح العلماء بتعلم صنعة، ليستغنوا بها عن أعتاب الأمراء، صيانة لدينهم، وحفظاً لكرامتهم، ليتمكنوا من القيام بأعباء الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وللقيام بواجبهم تجاه العامة وتجاه الأمراء...

قاوم الشيخ طاهر الاستبداد والمستبدين، واستطاع تنوير العامة بالعلاقة الصحيحة مع الحاكم وطاعته ما دام سائراً على طريق الإستقامة في خدمة الرعية، أما الظلم والجور والإساءة فصفات غير مقبولة، ومعصية تجاه الخلق والخالق: ولا طاعة لمخلوق في معصية الخالق.

في مواقفه المتواصلة لمقاومة الاستبداد العثماني؛ حيث يستعين المستبد بالوشاة، ويقبل كل وشاية؛ لأنه يخاف كل شيء، لا سيما من المفكرين ورجال الاصلاح، أصبح الخطر يحيط بالشيخ ويقاربه، لكن الشيخ طاهر عرف أين يبذر البذور، وأنى ومتى يبذرها، مما حماه من بطش الحكام، فقد عرف في الوقت المناسب أن منزله قد فتش، فغادر خلسة إلى مصر، قبل أن تطاله المشانق التي أدركت أصدقاءه وتلامذته وأقرباءه..

حين استتب الأمر لجمعية الاتحاد والترقي في الآستانة ١٩٠٨ فرح الناس بوصول الحرية التي افتقدوها، وطلب بعض الأصدقاء من الشيخ طاهر العودة من مصر لأن المانع قد زال، فأبى وأجاب: كلا لم يزل بعد شيء، وما هذا الانقلاب الخلاب الا انتقال من نير استبداد الفرد إلى نير استبداد الجماعات.

٣ ــ الأخلاق عند الشيط طاهر:

أهم من كتب عن الشيخ طاهر وعن رسالته العلمية؛ هو تلميذه المخلص المؤرخ المفكر محمد كرد علي يقول في تصدير كتابه:

(إهداء إلى روح من أشرب قلبي حب العرب، وهداني إلى البحث في كتبهم، صدر الحكماء، سيدي أستاذي العلامة، الشيخ طاهر الجزائري أهدى كتابي كنوز الأجداد)

مما يظهرأن أهم كنوز الأجداد وصلت إلى كرد علي عن طريق الشيخ طاهر الجزائري، وقد نقل عن الشيخ طاهر: (قال لي مراراً إذا أردت إدخال الاصلاح إلى بيوت الأعيان، وفيهم الجاه والمال، فاجهد لأن يتعلم ولو فرد واحد من كل أسرة تقلب به كيانها) [١]

مما يدل على أن الشيخ طاهر مؤمن أشد الإيمان بقوة العلم التنويرية، وتعميم العلم هو سبيل الصلاح للأمة، عكس ما كان عليه بعض الفقهاء: من اعتبار الدين لفئة مخصصة أو حتى وراثياً.!

---

[١] كنوز الأجداد، محمد كرد علي، مرجع سابق، صـ٢٠.

كان الشيخ طاهر يردد قصيدة القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في عزة نفس العالم التي منها:

يقولــون لــي فــيك انقــباض وإنمــا رأوا رجـلاً عـن موقـف الـذل أحجمـا

أرى الـناس مـن دانـاهم هـان عـندهم ومــن أكــرمته عــزة الــنفس أكــرما

ولم أقـض حـق العلـم إن كـان كلمـا بــدا طمــع صــيرته لــي ســلما

وقد كتب كرد علي في كنوز الأجداد مطولاً عن عدم اهتمام الشيخ طاهر بملبسه وعمامته وجبته وحذائه.. بحيث يطول الزمن دون أن يغير أو ينظف ثيابه، ويضع الأوراق في نعله ليتقي ضغط المسمار على قدميه، ولا تحدثه نفسه بأن يذهب إلى الحذاء ليصلحه، وإذا قلت له في ذلك، أجابك: إن الوقت لا يساعدني.. ولطالما قال: أنا شاذ ولا أحب أن يقتدي بي أحد[1]كرد علي يشبه الشيخ طاهر في كثير من الوجوه بغاندي الفيلسوف الهندي المعاصر (المعاصر لكرد علي)، وأن لم يكن له ما لهذا من الشجاعة، وذلك أن الشيخ لا يحب الأذى ولا العنف.[2]

في أخلاقه العلمية مثال للعالم النحرير، والمصلح الجريء؛ لأنه كان لطيفاً في معاملة تلاميذه يتدفق العلم على لسانه بيسر وسهولة، إن الشيخ طاهر عفيف اللسان، بعيد عن فحش القول، لا يسمح لأحد من جلسائه بالطعن في أحد من الناس، يلقي النكتة، ولا يخلو حديثه من ظرف في كياسه. رغم ذلك كان حاد المزاج ينهر بشدة من يتحدث في مسألة يجهلها، شديد الكره لمن يتزلف لأصحاب السلطان. كان يرى بذل الجهد والصبر، وأن يعنى المرء بمصالح غيره كما يعنى بمصالحة الخاصة... كان مغرماً بمدنية الغرب ويحث على تعلم لغاته، ويكره السياسة العثمانية ويقول: إن استيلاء الترك على العرب أزال مدنيتها وغير أخلاقها.[3]

لكل ذلك أنزله طلابه في نفوسهم منزلة الحب والاحترام والإعجاب والتقدير.. وكلهم أصبحوا أساتذة، وكتبوا في أخلاقه وصفاته: وفاءً لما وجدوه فيه خلال حياته من حب، ولما نهلوا من فكره ومؤلفاته.

---

[1] كنوز الأجداد، محمد كرد علي، مرجع سابق، صـ٢٤.
[2] كنوز الأجداد، محمد كرد علي، مرجع سابق، صـ٢٨.
[3] المعاصرون، محمد كرد علي، مرجع سابق، صـ٢٧٧.

ختاماً:

في مكتبة الأسد دراسة جامعية عن مخطوطات أعلام من الجزائر، حوت كشفاً تفصيلياً بكل ما وجده الطالب الجزائري من كتب الشيخ طاهر: رقم المخطوطة، المؤلف، عدد أوراقها، صفاتها، شذرات منها. وقد أنهى الطالب رسالته بأن هذه المخطوطات بحاجة لمن ينفض عنها الغبار، بغية إخراجها إلى النور: حتى تتعرف الأجيال الجديدة إلى علمائها، وتفخر بما قدموه من إبداع علمي... كما ساهم هؤلاء العلماء بأفكارهم النيرة في تخليص الفكر العربي من براثن الجهل والتخلف... لا بد من تخليص مؤلفاتهم من براثن النسيان.[1]

الشيخ طاهر الجزائري نابغة عصره، في زمن الانحطاط الفكري والظلم الاجتماعي، ما قدمه من علم واصلاح وتنوير: هو جذوة النار التي بددت ظلام الجهل عند العامة من جهة، وهيأت الأفذاذ والقادة لإشعال الثورة ضد الاستعمار العثماني؛ ايماناً بالحرية والكرامة العربية على مر الزمان من جهة أخرى.

لذلك نطالب بأن يتم التعريف بالشيخ طاهر الجزائري على نطاق واسع لأجيال اليوم، وأن تتم تسمية معالم في دمشق لتخليد نضاله، ومواقفه الجهادية. طلاب الجامعة لا يعرفونه لأنهم لم يمر معهم في مناهج التعليم العام.... والرجل أفنى عمره وهمه الأول والأخير تعليم وتنوير الناشئة بالدعوة إلى العلم ونبذ الخرافات، كما كان قدوة حسنة، ومعلماً فذاً: لكل من عرفه وتتلمذ على يديه...

ما تبثه الفضائيات اليوم من كشف الطالع والأبراج والتطرف والظلم... يدل على حاجة أجيالناً لثورة ومؤلفات الشيخ طاهر في التنوير والتسامح والحرية.

---

[1] مؤلفات الشيخ طاهر الجزائري ومخطوطات بعض أعلام الجزائريين في مكتبة الأسد الوطنية السورية، إعداد عبد الغني عبد الرزاق، اشراف عبد اللطيف الصوفي، جامعة قسنطينة، ١٩٩٥، صـ٣٤٩.

المراجع:

(١) أعلام الأدب والفن، أدهم الجندي، جـ١، مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق، ١٩٥٤.

(٢) توجيه النظر إلى أصول الأثر، طاهر صالح الجزائري الدمشقي، نزيل مصر حالا، طـ١، المطبعة الجمالية، مصر، ١٩١٠.

(٣) الجواهر الكلامية في العقيدة الاسلامية، الشيخ طاهر الجزائري، تحقيق محمد علي قطب، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٥.

(٤) جريدة الغد، محمد م.أرناؤوط، الأردن، الشبكة الدولية، ٢٠٠٧/٥/١٩.

(٥) الشيخ طاهر الجزائري، رائد النهضة العلمية في بلاد الشام، عدنان الخطيب، معهد البحوث لجامعة الدول العربية، جـ١، طـ١، القاهرة، ١٩٧١.

(٦) الشيخ طاهر الجزائري ودوره في تفعيل الحركة المكتبية في سورية، من الشبكة العالمية، ٢٠٠٧/٥/١٩. WWW.ALYASEER.NET

(٧) الشيخ طاهر الجزائري، رائد التجديد الديني في بلاد الشام، حازم زكريا محيي الدين، دار القلم، طـ١، دمشق، ٢٠٠١.

(٨) علماء الشام كما عرفتهم، محمد سعيد الباني الحسني، جمعه وصححه حسن السماحي سويدان، دار القادري، طـ١، دمشق، ١٩٩٩.

(٩) كنوز الأجداد، محمد كرد علي، دار الفكر، طـ١ ١٩٥٠، طـ٢ ١٩٨٤، دمشق.

(١٠) المعاصرون، محمد كرد علي، المجمع العلمي العربي بدمشق، طـ١ ١٩٨٠، دار صادر طـ٢، بيروت، ١٩٩٣.

(١١) مؤلفات الشيخ طاهر الجزائري ومخطوطات بعض أعلام الجزائريين في مكتبة الأسد الوطنية السورية، اعداد عبد الغني عبد الرزاق، اشراف عبد اللطيف الصوفي، جامعة قسنطينة، ١٩٩٥.

(١٢) معجم المفسرين، عادل نويهض، المجلد الأول، مؤسسة نويهض الثقافية للنشر، طـ١، ١٩٨٣.

❑❑

ثقافة العمل في التراث العربي

❑ د. نايف شقير*

الملخص:

يصدر هذا البحث عن فرضيّة تزعم أنّ ثمّة موقفاً في الموروث، يزدري العمل على اختلاف أنواعه ولا سيّما العمل اليدويّ.

والموقف المزدري للعمل هو موقف شائع في الثقافات والحضارات القديمة، وليس وقفاً على الثقافة العربيّة، ولكنّ الفرق بيننا وبين تلك الشعوب التي تجاوزت هذا الموقف السلبيّ المحتقر للعمل أنّها أدركت خطأ موقفها وخطره على وجودها وعدّلته في المنتج الثقافيّ لديها، واستطاعت أن تترجم ذلك عملاً في الواقع، في حين بقينا نحن نتخبّط بين المواقف النظريّة التي تدعو إلى تجاوز الموروث المحتقر للعمل اليدوي والواقع الميدانيّ الذي لم يتغيّر فيه شيء ذو بال.

ويأتي البحث في مقدّمة تتناول تعريف العمل والموقف منه، ثمّ موقف العرب من العمل اليدوي من خلال مصطلح "المهنة"، وقد اخترنا مهنة "الحدادة" نموذجاً للعمل المحتقَر، ثمّ نتناول موقف الإسلام من العمل وسعيه إلى حلّ هذه المشكلة.

❖ مدرس النحو في كلّيّة الآداب الثانية بالسويداء.

تعريف العمل[١]

وردت لفظة "**العمل**" في المعجم العربيّ بمعانٍ متعدّدة، من ذلك أنّ العَمَل هو المِهْنة والفِعْل، والجمع أعمال. عَمِلَ عَمَلاً، وأعْمَلَه غيرُه واستَعْمَله، واعْتَمَل الرجلُ: عَمِلَ بنفسه، واسْتَعْمَلَ فلانٌ غيرَه: إذا سَأله أن يَعْمَل له، واسْتُعْمِل فلان: إذا وَلِيَ عَمَلاً من أعْمال السلطان.

وفي الحديث: (**أنَّ الرسول دَفَعَ إلَى يَهُودِ خَيْبَرَ نَخْلَ خَيْبَرَ وأَرْضَهَا عَلَى أنْ يَعْتَمِلُوهَا مِنْ أَمْوَالِهِمْ**)[٢] أي أن يَقُوموا بما يُحْتاج إليه من عِمارة وزراعة وتَلقيح وحِراسة ونحو ذلك.

وأعْمَلَ فلانٌ ذِهْنَه في كذا: إذا دَبَّره بفهمه[٣]، وأعْمَل رَأْيَه وآلَتَه ولِسانَه واسْتَعْمَله: عَمِل به.

وقال بعض أئمّةِ اللُّغَة والأصول إنّ العمَلَ أخَصُّ من الفِعلِ[٤]، لأنّه فِعلٌ بنَوعِ مشَقّةٍ.

والعمَلَ كلُّ فِعلٍ يصدُرُ من الإنسان بقَصدِه، فهو أخَصُّ من الفِعلِ[٥]، لأنّ الفِعلَ قد يُنسَبُ إلى الحيَوانات التي يقعُ منها فِعلٌ بغيرِ قصدٍ، وقد يُنسَبُ إلى الجَمادات، والعملُ لا يقالُ إلا فيما كان عن فكرٍ ورويّة ولهذا قُرِنَ بالعلم.

والعمل: المهنة والفعل، والعمل يعمّ أفعال القلوب والجوارح[٦].

وينصرف مصطلح "**العمل**" أوّل ما ينصرف إلى العمل العضليّ والجهد الجسديّ الذي يحوّل به الإنسانُ الأشياءَ في الطبيعة. ومن ثمّ فإنّه يرتبط بالعمل اليدويّ، ويُقصي العملَ الفكريّ بوصفه عملاً.

ولكنّ مصطلح العمل يدلّ أيضاً على العملَ الفكريّ، ولا سيّما حين ينشغل المرء بفكرة معينة، فيقال مثلاً: "**هذه الفكرة تشغل ذهن هذا الشخص**". بل إن كلمة **صناعة** في اللغة العربية تنتقل من مستوى الحرفة لتشمل العمل الفكريّ، فلدينا مثلاً: صناعة النحو وصناعة الإنشاء وصناعة الأدب وصناعة المنطق...الخ[٧].

وتطلق كلمة **العمل** أيضاً للدلالة على معنى الوظيفة أو الحرفة الحرّة، أو الصناعة.

---

(١) تُنظر معاني مادّة "عمل" في: العين للخليل ٢٣٠/٣، وتهذيب اللغة ١٧٦/٣ ، والمخصّص لابن سيده ٤٣٥/٣، واللسان مادّة "عمل" والقاموس المحيط "عمل"

(٢) صحيح مسلم بشرح النووي ٢١٢/١٠

(٣) لسان العرب "عمل"

(٤) البرهان للزركشي ٨٣/٤، وتاج العروس للزبيدي مادّة "عمل"، ٥٥/٣٠، والكلّيات للكفويّ، ص ٨٥٥

(٥) تاج العروس "عمل" ٧٣٥٧/١، والموسوعة القرآنية لإبراهيم الأبياري، ٣٩١/٨

(٦) الكلّيات ص ٩٧٥

(٧) وقد صُنّفت قديماً وحديثاً كتب كثيرة حمل عنوانها لفظة "صناعة"

ولا يمكن أن يكون العمل البشريّ نشاطاً ماديّاً وحسب، إذ من الممكن، أن يسمّى عمل الحيوان في سبيل السّعي إلى غذائه أو بناء مسكنه نشاطاً ماديّا، أمّا العمل البشريّ فلا بدّ أن ينطوي على شيء يميّزه من عمل الحيوان، أو من أحداث الطبيعة الجامدة.

فإذا فهم العمل على هذا النحو، أمكن وصفه بأنّه هو النشاط الإنساني الحقّ، ذلك لإنّ الإنسان ليس حيواناً عاقلاً وحسب، ولا حيواناً ناطقاً وحسب كما يقول الفلاسفة، بل هو زيادة على ذلك كائن عامل، فالعمل هو الصفة المميّزة للإنسان.

موقف العرب قبل الإسلام من العمل

وقد كان موقف العرب قبل الإسلام، وأعني هنا العرب سكّان الجزيرة العربيّة وما جاورها، موقفاً حادّاً مشبعاً باحتقار العمل وأصحابه، ويمكن للباحث أن يتبيّن هذا الموقف من خلال المخزون اللغويّ الذي يختزن القيم والمفاهيم لدى كلّ أمّة من الأمم.

تنطوي لفظة "**المهنة**"[1] على حكم قيمة مسبق بصرف النظر عن نوع تلك المهنة، فقد جاء في "**مقاييس اللغة**" لابن فارس، وهو معجم عُني بتأصيل الألفاظ العربيّة والبحث في أصل المعاني الموضوعة لكلّ جذر من جذور اللغة، : (**"مهن": الميم والهاء والنون أصل صحيح، يدلّ على احتقار وحقارة في الشيء، منه قولهم: "مهين"، أي: حقير. والمهانة: الحقارة**)[2]. ونجد هذا المعنى يتكرّر في كلّ معاجم اللغة العربيّة، فالمهنة هي الخدمة، والماهن هو العبد والخادم، وامتهن الشيء ابتذله، والمهين: الحقير والضعيف والقليل، ويقال: مَهَنَ الرجل مِهنة، إذا خدم فهو ماهن ومَهين إذا هان في نفسه وخسّ. وجاء في المثل: "**العبد مَنْ لا عبد له**"[3]، يُراد أنّ من لم يكن له عبد يكفيه أموره امتهن نفسه، والمهنة إنّما تكون للعبد.

لم يقبل العرب الأحرار وأبناء البيوت على الحرف اليدويّة، فالعمل اليدوي من الأمور المستهجنة عند الأعراب وعند أكثر العرب أيضاً، فلا يليق بالعربيّ الشريف الحرّ أن يكون صانعاً، لأنّ الصناعة من حرف العبيد والخدم والأعاجم والمستضعفين من الناس، وإذا أخذنا بروايات أهل الأخبار نجد أنّ عدد أصحاب الحرف اليدويّة كان قليلاً جدّاً، فلم يكن في مكّة مثلاً نجّار بارع، ومثل ذلك في يثرب[4].

---

(١) يُنظر في معنى المهنة: المخصّص لابن سيده ١٥٦/٢، ولسان العرب مادّة "مهن"

(٢) مقاييس اللغة لابن فارس، مادة "مهن" ٢٨٣/٥

(٣) المستقصى في أمثال العرب للزمخشريّ ٣٣٣/١

(٤) يُنظر المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد عليّ ١٥٤/٨

وكان العرب يشترطون في الزوج أن يكون كفؤاً للفتاة التي يطلبها للزواج، فلا يتزوّج المرء إلا من بنات مَنْ هُم في حرفته، وكان هذا العرف صارماً في اليمن، فحصروا الزواج بأصحاب الحرف. وكانوا يعيّرون من يتزوّج ابنة صائغ أو حدّاد أو نجّار، ويعيّرون نسله، ولا سيّما إذا كان من بيت رفيع، وقد وجد أعداء النعمان بن المنذر، آخر ملوك الحيرة، وحسّادُه في أمّه "**سلمى**"، التي قيل إنّها ابنة قين أو صائغ، سبباً قويّاً من أسباب استهزائهم به والاستصغار لشأنه، أمّا الحرفيّ فلم يكن من السهل عليه الزواج من بنات الأحرار، لما قد تتعرّض له أسر البنات من تعيير وسبّة وإهانة بين الناس بتزويجهم ابنةً حرّةً لشخص وضيع مستصغر[١].

إنّ هذا الموقف المزدري للعمل والمهن اليدويّة مستغرَب، إذ لا يمكن للمجتمع الاستغناء عن عمل أولئك الصنّاع، بل إنّ من عاب على أهل المهن اشتغالهم بالحرف اليدويّة كان عالة عليهم في أكثر الأمور التي تخصّ شؤون حياتهم اليوميّة، فصنّاع اليمن هم من كان يوفّر للعرب السلاح الذي هو أهمّ ما يحتاجون إليه، كالسيوف والخناجر التي هي عماد المحافظة على حياة الإنسان في البادية. وقد كان للرقيق والموالي أثر كبير في ازدهار أعمال الحرف والزراعة في جزيرة العرب، ولا سيّما في اليمن، وقد ذكر الهمداني أنّه كان بمعدن "**شمام**" ألوف من المجوس الذين يعملون في التعدين، حتّى إنّه كان لهم بيتا عبادة في ذلك المكان[٢].

وهذا الموقف من العمل اليدويّ وما يتّصل به نجده في الموروث الثقافيّ للعرب قبل الإسلام، ولا سيّما الشعر، والموروث الثقافيّ يقدّم لنا تصوّراً للحياة والعالم من وجهة نظر أصحابه، وإنّنا نجد في ديوان العرب تكراراً لا ينتهي بالثناء على من لا يعمل رجلاً كان أو امرأة.

كان الشعراء إن أرادوا مديح قوم والثناء عليهم أو التغزّل بالنّساء صرفوا أنظارهم إلى ترفّع أولئك عن العمل اليدويّ، بل إنّ الصورة النمطيّة للمرأة العربيّة هي أن تكون عظيمة الوركين لا تقوى على النهوض وحدها بل تحتاج إلى من يساعدها، وإذا مشت كانت مشيتها متمايلة توشك على السقوط لضخامتها، فهذا الأعشى يصف هُريرة أنّها:

غـــرّاء فـــرعاء مـــصقول عوارضـــها ... تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل

يَكـــادُ يَـــصرَعُها لَـــولا تَـــشَـدُّدُها ... إِذا تَقـــومُ إِلى جاراتِهـــا الكَـــسَـلُ

إِذا تُعـــالِجُ قِـــرناً ســـاعَةً فَتَـــرَت ... وَاِهتَـزَّ مِـنها ذَنـوبُ المَـتـنِ وَالكَفَـلُ

---

(١) المرجع السابق ٨/١٥٥

(٢) المفصّل ١٤/١٩٥

مِـلءُ الوِشـاحِ وَصِـفرُ الـدَرعِ بَهكَـنَةٌ   إِذا تَأَتّـى يَكـادُ الخَـصـرُ يَنخَـزِلُ

وشبّه جميل بثينة أوراك صاحبته بكثبان الرمل :

قـناة مـن المُـرّان مـا فـوق حقـوها   ومـا تحـته مـنها نقـا يتقـصّف

ومن صور ترف المرأة وترفّعها عن العمل قول الشاعر :

ويـضحي فتـيت المـسك فـوق فراشـها   نـؤوم الـضحى لم تنـتطق عـن تفـضّل

أي إنّها تستيقظ متأخرة لا تبادر إلى العمل فثمّة من يقوم بذلك، وقال أحد الشرّاح : (لا تشد وسطها بنطاق بعد لبسها ثوب المهنة، يريد أنها مخدومة منعَّمة تُخدم، ولا تَخدم، وتلخيص المعنى : أن فتات المسك يكثر على فراشها وأنها تُكفى أمورها فلا تباشر عملاً بنفسها)[1]

ومن الصور الطريفة لترفّع المرأة عن العمل قول عتيبة بن مرداس السلميّ[2] :

قلـيلة لحـم الناظـرين يـزينها   شـباب ومخفـوض مـن العـيش بـارد

أرادت لتنـتاش الـرواق فلـم تقـم   إلـيه ولكـن طأطأتـه الـولائد

فهي مخدومة لا تبتذل نفسها في مهنة، ولا في عارض خدمة، حتّى إنّها إذا أرادت إزاحة ستارة في البيت لم تبادر إلى ذلك، بل الخادمات هنّ من يُزحن لها الستارة حتّى تنظر إلى ما وراءها. وهذه المواقف ستفاجئ، بلا شكّ، الداعين إلى عمل المرأة وانخراطها في سوق العمل، ولكنّها في الوقت نفسه تبصّرنا بأحد أسباب عزوف المرأة عن العمل، وتكشف تغلغل المفاهيم الجاهليّة في عقول الرجال الذين يدعون إلى بقاء المرأة في منزلها لخدمة الرجل وإمتاعه.

وممّا قيل في تنعّم السادة من الرجال وترفّعهم عن العمل اليدويّ قول الشاعر :

ويْلُـمِّ قـومٍ غـدوا عـنكم لطيـتهم   لا يكتـنون غـداة العـلّ والـنهل

أي ليسوا برعاة يسقون الإبل، بل لهم مَن يخدمهم ويكفيهم ويرعى إبلهم، وفي البيت إشارة إلى عدم خشونة أيديهم من العمل، فهم ليسوا أهل مهنة[3].

---

(١) شرح المعلّقات السبع للزوزنيّ، ص ٣٩

(٢) يُنظر الأغاني للأصفهاني بتحقيق سمير جابر ٢٢/٢٣٣

(٣) يُنظر أمالي المرتضى ص ٣٦٦

والبحث في جذر هذا الموقف المزدري للمهن والصناعة عامّة، يقودنا إلى إدراك حقيقة ناصعة هي أنّ الصناعة لا تقوم إلاّ في مكان تتوفّر فيه مستلزماتها من أمن واستقرار وحاجة إليها وتوفّر المواد الأوّليّة اللازمة، أي بيئة حضريّة، أمّا البادية فالصناعة فيها بسيطة تلائم ذلك المجتمع البدويّ. ولكنّ عدم الحاجة إلى تلك الصناعات وما تُنتجه واحتقار العاملين فيها شاع في الشعر العربيّ والأمثال المتداولة بين النّاس، وهذا ما صاغ وجدان النّاس، فاستمرّ هذا الموقف المزدري حتّى بعد أن تغيّرت حاجات المجتمع وصارت الحياة تستدعي مثل تلك الصناعات.

فمهنة الحدادة مثلاً، أصابتها أشدّ سهام القدح والذمّ، ولعلّ ذلك كان في الأصل ممّا يصاحب هذه الحرفة من شدّة في الحرارة ومشقّة في العمل وقذارة في المظهر، وكان العاملون في هذه المهنة من الطبقات الدنيا في المجتمع، فارتبطت المهنة بالمنزلة، إذ كان القيون (**الحدّادون**) من العبيد، فهذا أمية بن خلف يهجو حسان بن ثابت بقوله[١]:

ألـيس أبـوك فيـنا كـان قيـنًا ... لـدى القيـنات فـسلا في الحفـاظ

يمانـيًّا يظـل يـشدّ كـيرًا ... ويـنفخ دائـبًا لهـب الـشواظ

وقد عيّر حسّان بن ثابت بني عوف بن عوف بأنّهم منتسبون إلى قريش، ولكن نسبهم ليس صريحاً فيهم، بل هم من جذع قين لئيم العروق والده أصهب[٢]:

سـائلْ قريـشاً وأحلافهـا ... مَتَـى كـان عـوفٌ لهـا يُنْـسَبُ

أفـيما مـضى نـسبٌ ثابـتٌ ... فـيعلمُ أمْ دعـوةٌ تكـذبُ

فـإنّ قريـشاً سـتنفيكمُ ... إلى نَـسَبٍ، غـيرُهُ أثْقَـبُ

إلى جِـذْمِ قَـيْنٍ لَئِـيمِ العُـرُو ... قِ عُـرْقُوبُ وَالِـدِهِ أصْـهَبُ

فرماهم بأنّهم ليسوا من قريش ولا من العرب، بل من الروم، ووالدهم أصهب أي به حمرة، وليست الصهبة من لون العرب.

---

(١) لسان العرب مادّة "شوظ"

(٢) شرح ديوان حسّان للبرقوقيّ ص ٦٢

وعيّر حسان أيضاً الوليد بن المغيرة بأصله، إذ يقال إنّ المغيرة ألحق الوليد بنسبه وهو في الحقيقة ابن "صقعب". وجاء في الأخبار أنّ "الوليد" المعروف بـ"الوليد ابن المغيرة" لم يكن عربياً، بل كان عبداً روميّاً، وكان اسمه "ديم"، واسم أبيه "صقعب"، فرغب فيه "المغيرة"، فادّعاه[١]:

وصَـــقعَبُ والِـــدٌ لأبـــيكَ قَـــينٌ   لَئـــيمٌ حَـــلَّ في شُـــعَبِ الأُروم
وبَطـــنَ حُباشَـــةَ الـــسَوداءِ عَـــدِّد   وَســـائِل كُـــلَّ ذي حَـــسَبٍ لَئـــيم
يُـــسَمّونَ المُغـــيرَةَ وَهـــوَ ظُلـــمٌ   وَيُنـــسى دَيـــسَمُ الإِســـمِ القَـــديم

وقال فيه أيضاً[٢]:

باهـى ابـنُ صـقعبَ إذ أثـرى بكلبـتهِ   قل لابن صَقْعَبَ أخفِ الشخص واكتتمِ
قـل للولـيدِ متـى سمـيتَ باسمـك ذا   أمْ كـانَ ديـسمُ في الأسـماءِ كـالحلمِ
وإذْ حُبَاشَـــةُ أمٌّ لا تُـــسَرُّ بهـــا   لا نـاكحٌ في الـذرى زوجـاً ولمْ تـئمِ
فالحـقْ بِقَيْـنِكَ قَـينِ الـسوءِ إنّ لـهُ   كِـيراً بِـبابِ عَجـوزِ الـسوءِ لمْ يَـرِمِ
تلكـمْ مـصانعُكم في الدهـرِ قـد عُـرِفتْ   ضَـرْبُ النّـصَالِ وَحـسنُ الـرَّقعِ للبُـرَمِ

لقد قام هجاء حسّان للوليد على أصله الوضيع وانتمائه إلى أسرة حدّاد، لقد كان الأب "صقعب" قيناً، و أمّا الأمّ فهي "حباشة"، وهي عبدة سوداء. فليس له أن يتباهى بالغنى، و إنما صار ثرياً بكلبته هذه، وهي آلة من آلات الحدادين، يشير بذلك إلى أنّه كان حداداً، يعرف ضرب النصال، وحسن الرقع للبرم. وهي القدور[٣]. وجاء في طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم قول اللعين[٤]:

سـأحكم بـين كلـبِ بـني كلـيبٍ   وبـين القـينِ قـينِ بـني عقـالِ
فـإنّ الكلـبَ مطعمُـه خبـيثٌ   وإنّ القـينَ يعمـل في سـفالِ

---

(١) شرح ديوان حسّان ص ٤٠٠
(٢) شرح ديوان حسّان ص ٤٠١
(٣) يُنظر: شرح ديوان حسّان ص٤٠٠، والمفصّل لجواد علي ١٧٩/٢
(٤) طبقات فحول الشعراء ٤٠٢/٢

واستغلّ اليهود أنفة أهل يثرب والعرب الصرحاء من الاشتغال بالصياغة والحدادة، فاحتكروها لأنفسهم، وربحوا منها ربحاً كبيراً.

وكان ثناء العرب منصبّاً على العمل بالتجارة، فهي برأيهم من أشرف ما يزاوله الإنسان، وقد عمل فيها أكثر أشراف مكّة، وهي حقّاً المهنة الوحيدة المربحة في جزيرة العرب، فالزراعة لا تدرّ عليهم ربحاً كبيراً، والصناعة غير متاحة لذلك عافوها وعابوها، ولم تكن لديهم وسيلة مربحة أخرى. وقد نظر العربيّ إلى التجارة والعاملين فيها نظرة احترام وتقدير، مع أنّها في النهاية مهنة كغيرها من المهن وفيها ما فيها من الحيل والخداع واللعب على النّاس، وقد بقيت للتجارة هذه المنزلة في الإسلام ممّا يدل على ما كان لها من منزلة في نفوس العرب. وصاحب المال عند العرب قبل الإسلام من كانت له تجارة وجمع منها مالاً، أو له إبل، بل إنّ مصطلح "**المال**" إذا أطلق فالمراد به الإبل، فهي مقياس ثراء الإنسان، لأنّهم لم يكونوا يعرفون مالاً غيرها، فالبيئة هي صانعة القيم والمفاهيم. جاء في تاج العروس: (المالُ في الأَصْلِ: ما يُمْلَكُ من الذَّهَبِ والفِضَّةِ، ثمَّ أُطْلِقَ على كُلِّ ما يُقْتَنى ويُمْلَكُ من الأَعيانِ، **وأَكْثَرُ ما يُطلَقُ المالُ عندَ العربِ على الإبِلِ، لأَنَّها كانت أَكثَرَ أموالِهِمْ**)[١]

وإلى جانب الثناء على التجّار ومهنة التجارة نجد في الموروث أيضاً ثناءً خجولاً على من يتقن صنعته ومهنته، ويتّجه هذا المديح إلى الصنّاع من النّاس الذين هم في درجةٍ منخفضة في السلّم الاجتماعيّ، ونعثر على هذا الثناء أيضاً على المرأة التي تتقن الصناعة، حتّى إنّهم خصّوها بصيغ لغويّة خاصّة بها، فقيل: (**امرأة صَناعٌ إذا كانت رقِيقةَ اليدين تُسَوِّي الأشافي وتَخْرُزُ الدِّلاء وتَفْرِيها وامرأة صَناعٌ حاذقةٌ بالعمل**)[٢] ولدينا مثال لا يزال حتّى الآن في بعض مجتمعاتنا حين يُطلق على صناعة القشّ (الأطباق والصواني والأواني...) اسم "**الصّنْع**" ولعلّ هذا استمرار لما سلف، لما في هذه الصنعة من دقّة ورقّة وجمال وإتقان.

موقف الإسلام من العمل

واجه الإسلام هذا الواقع الراسخ في وجدان العرب، وجهد في تجاوز ما فيه من عادات وقيم، فأعطى بتعاليمه وقيمه للعمل قيمتَه، ورفض أن يكون العمل عنواناً للعبوديّة والانحطاط أو عقابَ الله لعبده في هذه الحياة وجعلَه حقّاً وواجباً ونعمة وعبادة، بل إنّ العمل هو علّة الوجود الإنسانيّ {وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً} (البقرة: ٣٠)، وقد سخّر الله للإنسان ما يحتاج إليه ليعمر الأرض {وَسَخَّرَ

---

[١] تاج العروس مادّة "مول" ٣٠/٤٢٨

[٢] يُنظر لسان العرب: مادّة "صنع" ٤/٢٥٠٩، ومعنى "الأشافي" إصلاح النعال

لَكُمْ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأرضِ جَمِيعًا مِنْهُ} (الجاثية: ١٣)، أي أمركم في عمارتها بما تحتاجون إليه، وفي الآية دلالة على وجوب عمارة الأرض للزراعة والغراس والأبنية، فالعمارة ليست نافلة بل هي واجب يثاب فاعله ويعاقب تاركه {هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا} (هود: ٦١). والعمل في الإسلام كلّ جهد جسدي أو روحي، شريف، ومنتج، يبذله الإنسان لكسب العيش أو لأداء واجباته نحو ذاته أو مجتمعه أو ربّه.

كانت الحضارات الإنسانيّة تقوم على مفهوم الطبقات، وثمّة طبقة تضطلع بأعباء العمل والبناء، وقد جهد الإسلام في هدم هذا النظام وإزالته أوّلاً من عقول النّاس ومن ثمّ في الحياة، فأفلح حيناً وأخفق أحياناً كثيرة أخرى. لقد جاء الإسلام برسالة أراد أن تبلغ العالم كلّه، وأراد من المسلمين القيام بهذه المهمّة المقدّسة، ووجّه المؤمنين إلى العمل، فرسالته تحتاج إلى تضافر كلّ الجهود من المؤمنين؛ الجهود الفكريّة والعضليّة ولا فرق في ذلك، فبناء الدولة يقوم على أكتاف المؤمنين الأحرار لأنّه لم يعد في الإسلام تفاوت في مقامات النّاس قائمٌ على الحريّة والعبوديّة، والذي جاءت به الشريعة يؤكّد تساوي النّاس واحترام العمل على اختلاف أنواعه، وكان في سلوك الرسول ما يؤكّد هذا المعنى، إذ شارك في بناء المسجد بيديه، وحضّ على العمل وكره للمؤمن أن يسأل الناس وقد جاء في صحيح البخاريّ: (أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لأنْ يَأْخُذَ أَحَدُكُمْ حَبْلَهُ فَيَحْتَطِبَ عَلَى ظَهْرِهِ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَأْتِيَ رَجُلاً فَيَسْأَلَهُ أَعْطَاهُ أَوْ مَنَعَهُ)[1]، ولدينا في الموروث الفقهيّ ما يعطي الدولة الحقّ في إجبار أصحاب المهن على العمل إن هم تقاعسوا وكان ثمّة حاجّة ماسّة لهم مع ضمان حقّهم في الأجر المناسب، فقد قال ابن تيمية مثلاً: (فإن كان الناس محتاجين إلى فلاحة قوم أو نِساجتهم أو بنائهم صار هذا العمل واجباً يجبرهم وليّ الأمر عليه إذا امتنعوا عنه بعوض المثل)[2]. وجهد الإسلام في إقناع المسلمين أنّ العبء يقع على كاهل الجميع، فإذا لم ينهض المسلمون بالعمل فمن أين نأتي بعمّال، وهذا هو الفارق الجوهريّ في نظرة الإسلام للعمل ونظرة كثير من المسلمين الذين استكانوا إلى ثروات لم يكدحوا في سبيل الحصول عليها.

إنّ العمل أصيل في الإنسان وهو في الإسلام مقدّس، وهو وسيلة من وسائل التحرّر الإنسانيّ، وغاية العمل مرتبطة بغاية الوجود الإنسانيّ التي من خلالها استحقّ الخلافة في الأرض.

---

[1] صحيح البخاريّ، رقم الحديث ١٤٧٠، ١٢٣/٢

[2] الحسبة لشيخ الإسلام ابن تيمية ، ص ٣٠٥

لقد أولى الإسلام العمل اهتماماً كبيراً فربط الإيمان بالعمل، إذ تكرّرت في الخطاب القرآنيّ عبارة {آمَنوا وعَمِلوا....}. ولهذا فرض الإسلام العمل على كل شخص قادر وعدّه شرفاً وجهاداً، فبالعمل يؤدي الإنسان رسالته الإعمارية في الأرض.

وقد أعار القرآن الكريم مسألة الانفصام ما بين القيم التي دعا إليها وتطبيقها اهتماماً كبيراً، فجاءت آيات كثيرة تنبّه إلى تلازم الإيمان والعمل، ونزلت آيات تتحدّث عن زيف إيمان شرائحَ من العرب لم يدخل الإيمان في قلوبهم، بل أذعنوا لدولة الإسلام وهم مكرهون { قَالَتِ الأعْرَابُ آَمَنَّا قُلْ لَمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِنْ قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ } (الحجرات: ١٤) وكان ممّا يدخل في هذا المعنى عدم التزام كثير من العرب بتعاليم الإسلام وموقفه من العمل، فظلّت نظرة العربيّ إلى العمل والعمّال نظرة احتقار، وظلّ المُنتج الثقافيّ لأولئك الأعراب، أعني الشعر، هو الذي يصوغ وجدان النّاس وقيمهم وميولهم في الحياة، فالشعر الذي هو ديوان العرب، كان دستور حياة وخطّة عمل اتّبعها كثير من العرب أكثر ممّا اتّبعوا النصوص الدينيّة، فطغت ثقافة بدويّة صعُب تجاوزها في الماضي، ولا تزال تفعل فعلها في كثير من مجتمعاتنا. وهذا الانفصام بين العادات الراسخة والتعاليم التي تدعو إلى الانسلاخ عنها أمر وقف عنده علماء السلوك في العصر الحديث، ونجد له مصداقاً في التراث العربيّ، فقد استمرّت؛ على سبيل المثال، المعاني التي كانت وليدة العصر الجاهليّ في الهجاء، وظلّ النّاس في العصور الإسلاميّة على ما كان عليه أسلافهم في نظرتهم إلى المهن والعاملين فيها بالرغم من تغيّر الأحوال، ويوم قامت المهاجاة بين فارسي الشعر في العصر الأمويّ؛ جرير والفرزدق، لم يجد جرير ما يهجو به الفرزدق خيراً من تعييره بأنّ أباه كان حدّاداً، وقد وردت مادة "قين" الدالة على الحدادة بصفتها مادّة للذمّ والهجاء في شعر جرير أكثر من مئة وخمسين مرّة، من ذلك مثلاً قصيدته ذائعة الصيت التي نقض بها إحدى قصائد الفخر عند الفرزدق:

أخزى الَّذي سَمَكَ السَماءَ مُجاشِعاً وَبَنى بِناءَكَ في الحَضيضِ الأَسفَلِ

بَيتاً يُحَمِّمُ قَينُكُم بِفَنائِهِ دَنِساً مَقاعِدُهُ خَبيثَ المَدخَلِ

ولم يتورّع المأمون، وهو الخليفة الحكيم، عن ذمّ أصحاب الصناعة، مع أنّ الدولة كانت في أمسّ الحاجة للصنّاع وما يصنعون، فقد أُثر عنه أنّه قال: (... والصنّاع أنذال)[1]، وهذا من بقيّة ما علق في عقل هذا الرجل من قيم مبثوثة في التراث الذي كان يحفظه. ولم يبعد أبو حيّان التوحيديّ، وهو العالم الذي ظلّ

---

(١) نثر الدر لأبي سعد منصور بن الحسين الآبي، ٧٥/٣

يكدح ويكافح في دنياه حتّى الرمق الأخير ليتخلّص من "براثن المهنة" التي علق بها، وهي مهنة الوراقة، يقول في كتابه الموسوعيّ "الإمتاع والمؤانسة": (المهنة صناعة، ولكنّها إلى الذلّ اقرب، وفي الضَّعة أدخل)[1]. والموقف من الذي يعمل بيده استمرّ في مجتمع البداوة حتّى يومنا هذا، فلا يزال يُطلق لقب "**الصانع**" على الذي يخدم شيخ العشيرة، ويكون اختصاصه الأوّل إعداد القهوة وتقديمها للضيوف، بل إنّ بعض مجتمعاتنا ممّا يجاور مجتمع البداوة ويتأثّر به كان حتّى وقت قريب يطلق لقب "**الصانعة**" على المرأة التي تقوم بالخدمة في البيوت.

والعمل في الإسلام فعل إنسانيّ قائم على أساس الاختيار الملتزم {وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنُون} (التوبة: ١٠٥). فالعمل هنا قوّة للتغلّب على الكسل، ومواجهة المشكلات اليومية للحياة، وهو تعبير عن الالتزام بالواجب، وأداة لحفظ الكرامة الإنسانية وصيانتها، ووسيلة للتحرّر من الاستلاب ودواء لمعالجة الكثير من الأمراض الأخلاقية والاجتماعية.

إن ثمّة ضرورة إعادة دراسة مفهوم العمل المهني في الإسلام وإحياء المبادئ والقيم المثلى التي جاء بها وتنبثق أهمية ذلك وضرورته من كون العمل أداة التطور والبناء والتقدّم الحضاريّ، وقد أصبح العمل المهنيّ والفنّي والتقنيّ ضرورة اجتماعيّة وحضاريّة خلال العصر الحديث لما له من مكانة بارزة ولا سيّما لدى الدول التي قطعت شوطاً كبيراً تجاه تنفيذ البرامج والخطط التنموية الشاملة، وتزداد أهميته بفعل عوامل التطور التقني والتغير الاجتماعي والثقافي السريع، الأمر الذي ترتّب عليه إعادة النظر باستمرار في محتوياته وأساليبه وتطبيقاته.

---

[1] الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي٣/١٣٢

مراجع البحث:

(١) الأغاني للأصفهاني بتحقيق سمير جابر، دار الفكر ببيروت، الطبعة الثانية
(٢) أمالي المرتضى، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة للطباعة والنشر، ٢٠٠٤
(٣) الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي، صحّحه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر
(٤) البرهان للزركشي بتحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى ١٩٥٧، دار إحياء الكتب العربيّة
(٥) تاج العروس من جواهر القاموس لمحمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الملقّب بمرتضى الزَّبيدي، تحقيق مجموعة من المحققين، صدر في سلسلة التراث عن الحكومة الكويتيّة بين عامي ١٩٦٥ و٢٠٠١
(٦) **تهذيب اللغة لأبي منصور الأزهريّ، تحقيق محمّد عبد السلام هارون، وراجعه محمّد علي النجّار، المؤسّسة العامّة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٤**
(٧) الحسبة لشيخ الإسلام ابن تيمية ، حققه وعلق عليه علي بن نايف الشحود،
(٨) شرح ديوان حسّان بن ثابت، لعبد الرحمن البرقوقيّ، المطبعة الرحمانيّة بمصر ١٩٢٩
(٩) شرح المعلّقات السبع للزوزنيّ، دار إحياء التراث العربيّ ٢٠٠٢،
(١٠) صحيح البخاريّ، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ
(١١) صحيح مسلم بشرح النووي، المطبعة المصريّة بالأزهر الطبعة الأولى ١٩٢٩
(١٢) طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة
(١٣) كتاب العين مرتّباً على حروف المعجم، للخليل بن أحمد الفراهيديّ، ترتيب وتحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة ببيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٢
(١٤) الكلّيات لأبي البقاء الكفويّ، تحقيق عدنان درويش ومحمّد المصريّ، مؤسّسة الرسالة ببيروت، ١٩٩٨
(١٥) لسان العرب: تحقيق عبد الله علي الكبير ورفيقيه، دار المعارف بالقاهرة
(١٦) المخصّص لأبي الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيده، تحقيق خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م
(١٧) المستقصى في أمثال العرب لأبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٧
(١٨) المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد عليّ، دار الساقي، الطبعة الرابعة ٢٠٠١
(١٩) مقاييس اللغة لابن فارس تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر ١٩٧٩
(٢٠) الموسوعة القرآنية لإبراهيم الأبياري، مؤسسة سجلّ العرب ١٤٠٥هـ
(٢١) نثر الدر لأبي سعد منصور بن الحسين الآبي، تحقيق : خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية - بيروت الطبعة الأولى

❑❑

أخــلاق الفــتوة عـــند الحـــلاج

❑ رضوان السح*

ملخص البحث:

يرى د.كامل مصطفى الشيبي أن الفتوة وإن ظهرت في التصوف البغدادي إلا أن تركيز صوفية إيران على هذه النزعة كان أقوى، لأن فكرة الفتوة تراث فارسي* نشأ قبل الإسلام كآلية إصلاح وتخفيف من جور النظام الملكي الفارسي، وقد استمرت بعد الفتح الإسلامي واشتدت لما استشعر بعضهم أن الفاتحين لم يكونوا نماذج حسنة للمبادئ التي ينادون بها[1]. وتنطلق الفتوة من مبدأ الإيثار، لأن "أصل الفتوة أن يكون العبد دائماً في أمر غيره"[2]، إلا أنها تذهب بالإيثار بعيداً باتجاه التضحية بأقصى ما يمكن تصوره من حالات التضحية.

يروي الهجويري أن أسداً افترس بعيراً ثم راح يزأر حتى تداعت وحوش البرية على وليمته وراحت تأكل وهو قابع ينظر، وعندما شبعت الوحوش همَّ أن يأكل مما تبقّى، فشاهد ثعلباً أعرج متجهاً نحوه، فابتعد حتى أكل الثعلب وشبع، ثم تقدم وأكل قدراً، فكانت هذه الحادثة سبب توبة أحمد حماد السرخسي الذي قدم إليه الأسد ـ بعد أن شاهد ما جرى ـ وخاطبه بلسان فصيح: "يا أحمد! الإيثار باللقمة عمل الكلاب، أما الرجال فيؤثِرون بالروح والحياة"[3].

❖ عضو جمعية الشعر في اتحاد الكتاب العرب.

❖❖ وإن كان الجنيد يرى "أن الفتوة بالشام، واللسان بالعراق، والصدق بخراسان". القشيري: **الرسالة القشيرية** ص٢٢٦.

(1) **الشيبي: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي ص١٢٩ -١٣٠.**

(2) القشيري: **الرسالة القشيرية** ص٢٢٦.

(3) الهجويري: **كشف المحجوب** ج٢ص٤٢٤.

ويرى أبو القاسم النصر آباذي(ت٢٧٥هـ) أن الفتوة "هي الإعراض عن الكونين، والأنفة منهما"[١]، أي الزهد بالدنيا والآخرة، بل إيثار الآخرين بالجنة، وطلب الجحيم[٢]، " وأن تكون خصماً لربك على نفسك"[٣].

وجنحت الفتوة بالإيثار والتضحية إلى أفعال تظهر الاستخفاف بالتقاليد الاجتماعية والواجبات الدينية. فأطلقت على ذاتها اسم (الملامتية) نسبة إلى (الملامة)، فإذا كان أهل الفتوة يكثرون من محاسبة أنفسهم (=لومها)، فإن الملامتيين يفعلون ما يجرُّ عليهم (لومَ) الناس[٤]، ويحاذرون أن يظهروا فعلاً يستحسنه الناس. فقد تحولت الفتوة إلى الملامتية حين صارت الفتوة قلبية، وليست ظاهرية، وضحَّى الفتى بسمعته وهي رأس ماله[٥]. "ومن هنا كان الملامتي يتظاهر بالسكر دون أن يشرب، ويتظاهر بالفسق دون أن يفسق، ويتظاهر بالشرِّ وهو في حقيقته على اتصال دائم بالخير والحقِّ. وكان الغرض من ذلك أن تخلص عبادة الملامتي وما يقدمه من خير وتضحية، من شوائب الغرور والرياء والشهرة والمنفعة"[٦].

يقسم السلمي ـ في رسالته(أصول الملامتية) التي تعتبر المصدر الأساسي لدراسة الملامتية[٧] ـ طبقات أرباب العلوم والأحوال إلى ثلاث طبقات، فيجعل الملامتية في الطبقة الثالثة فوق علماء الشريعة (علماء الظواهر)، وهم الفقهاء، وفوق الخواص (أهل المعرفة بالله) وهم الصوفية، فيكون قد جعل للملامتية طبقة خاصة خارج التصوف، وهؤلاء، وإن اشتركوا مع الصوفية بأن خصهم الله بالكرامات، إلا أنهم "لما تحققوا بالرُّتَب السنية، وأُثبتوا في أهل الجمع والقربة والأنس والوصلة، غار الحق عليهم أن يجعلهم مكشوفين للخلق، فأظهر للخلق منهم ظواهرهم.."[٨].

---

(١) القشيري: **الرسالة القشيرية** ص٢٢٧.

(٢) انظر: الهجويري: **كشف المحجوب** ج٢ص٤٢٣ - ٤٢٤.

(٣) القشيري: **الرسالة القشيرية** ص٢٢٦.

(٤) انظر: الهجويري: **كشف المحجوب** ج٢ هامش ص٤٢٤. ويبدو أنهم يشبهون المدرسة الكلبية(cynicism) في الحضارة اليونانية. انظر: عفيفي، د.أبو العلا ـ **الملامتية والصوفية وأهل الفتوة** ـ دار إحياء الكتب العربية ـ (د.م) ١٣٦٤هـ ـ ١٩٥٤م. ص٧ -٨ ،وهذه المدرسة أسسها أحد تلامذة سقراط و غورغياس، والكلبيون كانوا لا يحترمون عوائد الناس، ويرون سوء السمعة من الأمور التي تسهل تحصيل المعرفة. انظر: كون، إيغور(إشراف): **معجم علم الأخلاق** ـ تر: توفيق سلوم ـ دار التقدم ـ موسكو١٩٨٤. ص٣١٩. وفينانس، غسان: **لمحة عن مراحل الفلسفة اليونانية** ـ منشور في: تيزيني وفينانس: **تاريخ الفلسفة القديمة والوسيطة** ص١٨.

(٥) الشيبي: **الصلة بين التصوف والتشيع** ص٥١٥.

(٦) الشيبي: **صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي** ص١٣٠.

(٧) عفيفي: **الملامتية والصوفية وأهل الفتوة** ص٤ -٥.

(٨) السلمي، أبو عبد الرحمن: **أصول الملامتية** ـ تح: د.عبد الفتاح أحمد الفاوي محمود ـ كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م. ص١٤١، وانظر: نفسه ص١٣٩ -١٤٠.

فالصوفية تؤثِّر أحوالهم في ظواهرهم فتُرى من الناس، وأما الملامتية، فهم "الذين لم يظهروا مما في بواطنهم على ظواهرهم، (...) وهم الذين جاء في حقهم: أوليائي تحت قبابي لا يعرفهم غيري"[١].

" وقد اشتهرت الملامتية في خراسان على الخصوص، وكان من رجالها: أبو حفص الحداد (عمر بن سلمة النيسابوري، ت٢٧٠هـ/٨٣٣م)، وحمدون القصار* (أبو صالح ابن أحمد بن عمارة النيسابوري، ت٢٧١هـ/٨٣٤م)، وقد صارت طابعاً يغلب على التصوف الفارسي في أواسط القرن الثالث الهجري."[٢]

وفي أواخر ذلك القرن كان الحلاج يمشي في أسواق بغداد داعياً الناس إلى قتله في سلوك غريب يحاكي غرائب الملامتية، إذ يعلن: " ليس في الدنيا للمسلمين شغلٌ أهم من قتلي"[٣]، مبيناً أن قتله خرج عن الحدود الشرعية التي تحقن الدماء بها، وأن هذا القتل يعود بالأجر والثواب على قاتليه.

وإذا كان من الناس من يشهد بكفر الحلاج، ومنهم من يقرُّ بولايته، فإن الذين يشهدون عليه بالكفر أحبُّ إليه وإلى الله ـ كما يقول ـ من الذين يقرّون له بالولاية. وعلة ذلك أن الذين يقرّون له بالولاية إنما يحسنون الظن به، أما الذين يشهدون عليه بالكفر فإنما يتعصَّبون لدينهم، ومن يتعصَّب لدينه أحبُّ إلى الله ـ كما يقول ـ ممن أحسن الظن بأحد[٤].

ويناجي ربه قائلاً: " ..فاعفُ عن الخلق، ولا تعفُ عني! وارحمهم، ولا ترحمني! فلا أخاصمكَ لنفسي"[٥]، وفي هذه العبارة إشارة ملامتية واضحة، إلى ما أوردنا في تعريف الملامتية، من أنها مخاصمة الرب (على النفس)، وليس (للنفس). هذا إذا لم تكن عبارة الحلاج مصدراً لذلك التعريف. ويصوِّره فريد الدين العطار يوم مقتله وقد راح يمسح وجهه بدماء يديه المبتورتين ـ على هيئة المتوضِّئ ـ قائلاً: "ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم"[٦]، وبذلك تتضح أكثر (خصومة الرب) الملامتية بأنها خصومة لظاهر الشريعة، من أجل إعلاء العشق .



---

[١] الجرجاني: **كتاب التعريفات** ص٢٥٨.

* يطلق الهجويري على (الملامتية) أو (أهل الملامة) اسم (القصارية) أو (الحمدونية) نسبة إلى حمدون القصار، ويراه السلمي في طبقاته شيخ أهل الملامة بنيسابور. انظر: الهجويري: **كشف المحجوب** ج١ هامش ص٢٥٩و٤١٢.

[٢] الشيبي: **صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي** ص١٣٠ -١٣١.

[٣] ماسينيون: **أخبار الحلاج** ص٧٥.

[٤] انظر: ماسينيون: **أخبار الحلاج** ص١٤ -١٥و٨١ -٨٢.

[٥] نفسه ص٦٨.

[٦] مكارم: **الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون**. ص٦٠.

يقول د.أنور أبي خزام: " إن تعريض التصوف للدراسات السيكولوجية يقوده إلى نتائج بائسة"[(١)]، ولكن لا بأس في نعت مثل هذا السلوك الحلاجي ـ بدءاً بطلب القتل من الناس، ثم رجاء الرحمة الإلهية لهم، ورجاء الغضب والعقوبة الإلهيين له.. وانتهاء بتلذذه بالألم[(٢)] ـ بصفة (المازوخية) كما ينظر إليها بيير داكو. فالمازوخية عند داكو ليست بالضرورة ذات طبيعة جنسية[(٣)]، والتديُّن عنده أساس المازوخية، فقوام المازوخية الذوبان في الإله والطبيعة والموسيقا والحُبّ... أي ذوبان الأنا الفردية. ويرى أن المازوخية قد انحطت اليوم لتشير إلى ظواهر مرضية ونزوات جنسية، بينما هي تشير أحياناً إلى ظاهرة عظيمة هي ظاهرة القداسة والتصوف[(٤)].

يمكن أن يكون ما أسلفنا هو قول علم النفس في ظاهرة طلب الألم، على الطريقة الملامتيةالحلاجية. غير أن ماسينيون يرى أن الحلاج قد هدف من تضحيته إلى وحدة الأمة الإسلامية، هذه الوحدة التي لا يمكن أن تتم عن طريق العنف، بل عن طريق الصلوات والتضحيات في حياة الزهد والمجاهدة[(٥)]، فإذا كانت وحدة الأمة الإسلامية قد تضرّرت بسبب التعصب لفرقة ما، والدفاع عنها أمام الفرق الإسلامية الأخرى، فهذا الحلاج يقدّم نموذجاً آخر، هو نموذج مناصرة الآخرين على الأنا. ويرى سامي مكارم أن الحلاج هدف من موته إلى الفناء، والفداء، والتجدد، على النحو التالي:

" أولاً: تصفية الكلِّيَّة من كل أنائية، والوصول إلى غاية تحققه بالتوحد، وذلك باستهلاك ناسوتيته في اللاهوتية استهلاكاً كاملاً.

---

(١) أبي خزام: **معجم المصطلحات الصوفية** (المقدمة) ص٣١.

(٢) قال أبو الحسن الحلواني: " حضرتُ الحلاج يوم وقعته فأُتي به مسلسلاً مقيداً وهو يتبختر في قيده، وهو يضحك ويقول:

نَديمي غيرُ منسوبٍ ... إلى شيءٍ من الحيفِ
دعاني ثمّ حيّاني ... كفِعْلِ الضّيفِ بالضّيفِ
فلمّا دارتِ الكأسُ ... دَعا بالنّطْعِ والسّيفِ
كذا مَنْ يشربُ الرّاحَ ... مَعَ التِّنِّينِ فيْ الصّيفِ".

ماسينيون: **أخبار الحلاج** ص٣٤ -٣٥.

(٣) داكو، بيير: **انتصارات التحليل النفسي** ـ تر: وجيه أسعد ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق١٩٨٣. ص٥٠١.

(٤) انظر: داكو، بيير: **تفسير الأحلام** ـ تر: وجيه أسعد ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق١٩٨٥. ص٩٧ -١٠٠، وانظر: **الحلاج: الطواسين وبستان المعرفة** (مقدمة الإعداد) ص٣٠ -٣٤.

(٥) ماسينيون، لويس: **المنحنى الشخصي لحياة الحلاج** ـ منشور في كتاب: **شخصيات قلقة في الإسلام** ـ د.عبد الرحمن بدوي ـ وكالة المطبوعات ـ الكويت ط٣ ١٩٧٨. ص٦٥. وانظر: (مجهول): **السيرة الشعبية للحلاج** (الدراسة) ص٩٤.

ثانياً: فداء العالمين حباً لهم، وبالتالي هداية لهم إلى حقيقتهم، وخلاصاً لهم من الحياة في ظلمة الوهم.
ثالثاً: (نورزة) الناس ـ على حدِّ تعبيره ـ أي تجددهم ليحققوا الانبعاث في الحق والحياة فيه"[١].

فإذا نظرنا في كل هذا الذي كان يهدف إليه الحلاج من تضحيته، وبحثنا عن حظِّه ـ مقابل حظوظ الناس ـ وجدنا أنه لا يريد لنفسه إلا التخلص منها. فإذا نظرنا إلى علم النفس ثانية، رأينا التضحية سروراً، لأن" الرجل الذي يضحي بحياة ناعمة من أجل حياة البطولة الشاقة يختار بين وظيفتين للنفس، ويختار بحق تلك التي تبدو له موصلة إلى تحقُّقٍ للذات أكبر، وإلا فهو غير مُحقٍّ في الإقدام على هذه التضحية. وما تحمَّل المسيحُ الصلبَ إلا من أجل السرور الذي وجده أمامه"[٢]، وهذا ما يقوله فريد الدين العطار في مثل هذا الألم الذي يراه كنزاً: " إن يصبك مكروه أو ألم، فهذا مجال فخر لك، لا مجال حسرة وتألم، وكل ما أصاب الأنبياء من بلاء، لا وجه شبه بينه وبين ما حدث في كربلاء، ما يبدو لك في صورة ألم، يُعدُّ في نظر ذوي العقول كنزاً"[٣].

إن إقرار الألم والتضحية لذةً وسروراً يحيل إلى ما بين الفتوة والأخلاق المسيحية من وشائج، سواء في ممارسات التنسك التي يرى فيها بعضهم الجذور البعيدة للمازوخية ـ ولا سيما في صورة سمعان العمودي الذي عاش في القرن الخامس الميلادي في أنطاكية، وقد أمضى السنوات الأخيرة من حياته مقيماً على رأس عمود[٤] ـ أو في المحبة المسيحية عامة التي تقضي بحبِّ الأعداء والمبغضين[٥].

وإذا ما أصبح الألم والتضحية لذةً وسروراً كان المسيح على صليبه هو الحمل المنتصر الذي هزم الوحوش جميعاً[٦]، وكان يوم مصرع الحلاج عند طه عبد الباقي سرور ـ صاحب أول كتاب بالعربية عن الحلاج ـ "هو نقطةَ الانطلاق في حياة الحلاج، وهو سرُّ خلوده وسحره التاريخي"[٧]، حتى إنه يقول: "إن يوم المصرع هو يوم النصر للحلاج، ويوم الهزيمة الكبرى للخلافة العباسية"[٨].

* * *

---

[١] مكارم: **الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون**ص٦٣.
[٢] هادفيلد، ج.أ: **علم النفس والأخلاق** ـ تر: محمد عبد الحميد أبو العزم ـ را: د.عبد العزيز القوصي ـ مكتبة مصر ـ القاهرة(د.ت). ص١٦٩ -١٧٠.
[٣] العطار، فريد الدين: **منطق الطير**ـ تر: د.بديع محمد جمعة ـ دار الأندلس ـ (د.م) ط٢ ١٩٧٩. ص٢٩٨.
[٤] انظر: زيناتي، جورج: **النفعية** ـ زيادة: **الموسوعة الفلسفية العربية** مج٢قسم٢ص١٣٥٣.
[٥] انظر: زيعور، علي: **المسيحية** ـ زيادة: **الموسوعة الفلسفية العربية** مج٢قسم٢ص١٢٥٦.
[٦] انظر ـ على سبيل المثال ـ : السواح: **الرحمن والشيطان** ص١٨٢.
[٧] سرور: **الحلاج شهيد التصوف الإسلامي** ص١٩٨.
[٨] نفسه ص١٩٩.

إن أخلاق الفتوة ـ أو الملامتية ـ هي ثورة تروم قلب القيم تعبيراً عن الاحتجاج على أدعياء القيم ممن زعموا أنهم الأوصياء على تحقيق شريعة الله في الأرض، ولذا كان من أصول الملامتية أن" رأوا التزيُّن بشيء من العبادات في الظاهر شُرْكاً"[١]، وفي هذا المقام الذي يتطلب التعالي فوق الظهور بمظهر العابد، يشير جلال الدين الرومي بشعره إلى الحسين بن منصور الحلاج بعبارة (المنصورين) حين يقول: " ما أكثرَ المنصورين الذين لا يعرفُهم أحدٌ، الذين بسبب اعتمادهم على روح العشق تركوا القولَ على المنابر، واعتلَوا المشانق"[٢].

ويروي الهَرَوي(ت٤٨١هـ) في طبقاته أن الحلاج دقَّ يوماً باب الجنيد فقال: من أنت؟

قال: حقٌّ!

فقال الجنيد: بل بحقٍّ.. أي خشبةٍ تفسدها!.

وهنا يضيف العطار ردَّ الحلاج بنبوءة: "يوم أخضِّب الخشبةَ بدمي، تعود أنت للبس عباءة الفقيه"[٣].

وحتى خرقة الصوفية إذا ارتداها الراغبون في استعباد العباد بزعم أنهم الأوصياء على نشر طريقة الحقيقة، تحولت إلى عباءة فقيه، وكان على الأحرار من الصوفية رميُها، وهذا ما فعله الحلاج عندما رأى شيوخه ـ ومنهم الجنيد ـ يأخذون عليه انطلاقته في رؤاه وأقواله، فما كان منه إلا أن رمى ثياب الصوفية وأخذ في صحبة أبناء الدنيا[٤].

ومثل هذا الاحتجاج على أهل الطريقة هو ما يجعل الملامتية تأتي في قمة الصوفية، أو في "أعلى الطائفة" وفق تعبير ابن عربي[٥]، لأنها تكون قد أنجزت احتجاجاً مضاعفاً على الجمود والتزييف. وقد سُبق الحلاج إلى سلوكه هذا من قبل رجل من أشهر رجال الملامتية في خراسان وهو أبو حفص الحداد الذي كان" إذا دخل

---

[١] السلمي: **أصول الملامتية** ص١٥٠.

[٢] الرومي، جلال الدين: **يد العشق** (مختارات من **ديوان شمس تبريز** ـ المجموعة الأولى) ـ تر: د.عيسى علي العاكوب ـ المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية ـ دمشق ط١ ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م. ص٤٨.

[٣] ماسينيون: **آلام الحلاج**. ج١ص١٤١.

[٤] ابن باكويه، محمد بن عبد الله: **بداية حال الحلاج ونهايته** ـ منشور في كتاب: **تراث الحلاج** ـ تحقيق وإعداد د.عبد اللطيف الراوي ـ د.عبد الإله النبهان ـ دار الذاكرة ـ حمص ط١ ١٩٩٦ . ص٢٨. وانظر: ماسينيون: **المنحنى الشخصي لحياة الحلاج** ص٦٦ -٦٧. وربما يذكِّر جلال الدين الرومي بفعل الحلاج في رمي الخرقة حين يقول: "نسَجَ قلبي أطلسَ جديداً، صرت عدواً لهذا المرقَّع". الرومي: **يد العشق** ص٢٦١.

[٥] ابن عربي، محيي الدين: **اصطلاح الصوفية**. نقلاً عن: أبي خزام: **معجم المصطلحات الصوفية** ص١٦٨.

البيت يلبس المُرقَّعة والصوف وغير ذلك من ثياب القوم، وإذا خرج إلى الناس لبس الحسن، ويخرج إليهم بزيِّ أهل السوق"[١].

فإذا كانت المرقَّعة احتجاجاً على عباءة الفقيه الرامزة إلى تحنيط الدين في قوالب، فإن هذه المرقعة تغدو رمزاً للجمود أيضاً حين تنتشر ويرتديها من ليس أهلاً لها. بل إن الطرق الصوفية قد انطلقت "من الثورة على رسوم الفقهاء لتنتهي إلى الانغلاق في رسوم الطريقة، وهي أكثر وأكبر"[٢]، ولهذا قال الملامتي الكبير أبو حفص: "لا تكن عبادتك لربك سبباً لأن تكون ربَّاً يستعبد عبيده"[٣].

إن الصوفية في جوهرها مشروع إبداع مستمر، ومتى وقعت في التقليد، تحوَّلت عن جوهرها، ووقعت في المحظور الذي خُلقتْ لتثور عليه، وجوهر الصوفية تعبِّر عنه الملامتية خير تعبير، لأن الملامتية هي قمة التصوف، أي هي شكله الأكثر تطرفاً، ومتى اعتدلَ التصوف عَدَلَ عن جوهره الثائر والاحتجاجي والمنفتح، ليقع في التقليد والانغلاق.

وما نسبة الحلاج كلاً من فرعون وإبليس إلى الفتوة إلا شكل من أشكال الاحتجاج على الخطاب السائد، وهو احتجاج يصل حدَّ الاستفزاز وخلخلة العقول والقيم حين يعلن: "تناظرتُ مع إبليس وفرعون في باب الفتوة، فقال إبليس: إن سجدتُ سقط مني اسم الفتوة.

وقال فرعون: إن آمنتُ برسوله، أُسقطتُ من منزلة الفتوة*.

وقلتُ: إن رجعتُ عن دعواي وقولي، أُسقطتُ من بساط الفتوة"[٤].

ويكتمل انقلاب القيم حين يغدو رمزا الشرِّ الكبيران، في الثقافة الإسلامية السائدة، صاحبَه وأستاذَه: " صاحبي وأستاذي إبليس وفرعون، إبليس هُدِّد بالنار، وما رجع عن دعواه، وفرعون أُغرق في اليمِّ، ومارجع عن دعواه، ولم يقرَّ بالواسطة البتة.

وإن قُتلتُ، وقُطعتْ يداي ورجلاي، ما رجعتُ عن دعواي."[٥]

---

[١] السلمي: **أصول الملامتية** ص١٦٣.

[٢] الجابري: **العقل الأخلاقي العربي** ص٤٨٨.

[٣] السلمي: **أصول الملامتية** ص١٦٩.

* السلمي يسقط فرعون من الفتوة لأنه منَّ بصنيعه على موسى حين قال له: (ألم نربِّك فينا وليدا)الآية. السلمي: **المقدمة في التصوف وحقيقته** ص٥٩.

[٤] الحلاج: **الطواسين وبستان المعرفة** ص٦٢.

[٥] نفسه ص٦٣.

وهذا يعني أن جوهر الملامتيةالحلاجية يقوم على أن يكون لك صوت نابع من ذاتك، وأن تتمسك بهذا الصوت مضحياً بكل مصلحة مهما بلغت، فنقيض هذه الأخلاق هو أخلاق المصلحة، أو البراغماتية، إذا لم يكن النقيض هو أخلاق الإمَّعة والتملق والانتهاز، أو ما يعرف اصطلاحاً بالأخلاق الفريسية*.

* * *

لا شك أن أخلاق الفتوة ــ أو الملامتية ــ تقع في إرباكات حين تتجاوز في مبالغاتها طاقة الأشياء والمعاني، فإذا كان أشد ما يضرُّ الواحد من أهل هذه الفئة قلة تبصره بعيوبه، ورضاه عن نفسه، فكيف يمكن أن يجمع كل فضائل الأنبياء والصحابة ويُطلب منه أن" لا يقع في قلبه خاطر مما هو فيه أن حاله مُرضٍ، بل يرى عيوب أفعاله ونقصان نفسه وفضل إخوانه عليه في جميع هذه الأحوال"[1]!. أو كيف يحقق الملامتي عملياً أصول مخالفة النفس، فإذا كان من الممكن أن يعاشر من يبغضه ولا يعاشر من يودُّه، ويأكل ما يعافه ويدع ما يشتهيه"، فكيف "يسافر إذا أراد المقام، ويقيم إذا أراد السفر"[2]! مثلاً.

ومثل هذه الإرباكات توقع الملامتية في ما أسماه الجابري بـ(فناء الأخلاق)[3]. أما سلوكهم القاصد إلى سقوطهم من أعين الناس فقد جرَّ عليهم سخرية خصومهم من أمثال ابن الجوزي[4]، وإن كان هذا يصب في قصدهم الأخلاقي ذاته، أي أنهم يقصدون أن يجرّوا على أنفسهم الملامة.

وأما تحول الفتوة في عصور متأخرة إلى جماعات من العيارين والشطار تنهب الحوانيت والأسواق، فإن هذا التحول يخرجها من الفتوة التي نتحدث عنها، والتي تقوم على الإيثار والتضحية وإسقاط كل مصلحة للنفس، ولا تتعلق هذه الفتوة بتلك إلا بقدر ما يقوم أحد العيارين والشطار بفعل يعبِّر عن الإيثار والتضحية دون قصد الظهور بمظهر المؤْثر أو المضحّي، وعندها يكون فتى، وتكون أخلاقه أخلاق الفتوة.

---

* يتحدَّر المصطلح من تسمية طائفة يهودية(الفريسيين)، والأخلاق الفريسية تقوم على الشكلانية والنفاق.انظر: **معجم علم الأخلاق** ص٢٨٨ -٢٨٩.

(١) السلمي: **أصول الملامتية** ص١٥٤.

(٢) نفسه ص١٤٩.

(٣) انظر: الجابري: **العقل الأخلاقي العربي** ص٤٨٧ -٤٨٨.

(٤) ابن الجوزي: **تلبيس إبليس** ص٢٨٢.

المصادر والمراجع

ابن باكويه، محمد بن عبد الله:
- **بداية حال الحلاج ونهايته** ـ منشور في كتاب: **تراث الحلاج** ـ تحقيق وإعداد د.عبد اللطيف الراوي ـ د.عبد الإله النبهان ـ دار الذاكرة ـ حمص ط١ ١٩٩٦.

ابن الجوزي، عبد الرحمن:
- **تلبيس إبليس** ـ ضبط الأصل وعلّق عليه ووضع فهارسه: د.محمد الصباح ـ دار مكتبة الحياة ـ ط١ ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م.

أبي خزام، د.أنور فؤاد:
- **معجم المصطلحات الصوفية** ـ مراجعة: د.جورج متري عبد المسيح ـ مكتبة لبنان ناشرون ١٩٩٣ .

تيزيني، د.طيب. و فينيانس، د.غسان:
- **تاريخ الفلسفة القديمة و الوسيطة** ـ المطبعة الجديدة ـ دمشق ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ م . ص٣١ -٣٢.

الجابري، د.محمد عابد:
- **العقل الأخلاقي العربي** ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ط١ ٢٠٠١.

الجرجاني، علي بن محمد:
- **كتاب التعريفات** ـ تح: د.عبد المنعم الحفني ـ دار الرشاد ـ القاهرة (د.ت).

الحلاج، الحسين بن منصور:
- **الطواسين وبستان المعرفة** ـ أعد النصوص وقدم لها: رضوان السح ـ دار الينابيع ـ دمشق١٩٩٤.

داكو، بيير:
- **انتصارات التحليل النفسي** ـ تر: وجيه أسعد ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق١٩٨٣.
- **تفسير الأحلام** ـ تر: وجيه أسعد ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق١٩٨٥.

الرومي، جلال الدين:
- **يد العشق** (مختارات من **ديوان شمس تبريز** ـ المجموعة الأولى) ـ تر: د.عيسى علي العاكوب ـ المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية ـ دمشق ط١ ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.

زيادة، معن:
- **الموسوعة الفلسفية العربية** ـ معهد الإنماء العربي ـ (د . م) ط١ ١٩٨٦.

سرور، طه عبد الباقي:
- **الحلاج شهيد التصوف الإسلامي** ـ نهضة مصر ـ القاهرة ط٣ ١٩٩٦.

السلمي، أبو عبد الرحمن:
- **أصول الملامتية** ـ تح: د.عبد الفتاح أحمد الفاوي محمود ـ كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

- **المقدمة في التصوف وحقيقته** ـ تح : يوسف زيدان ـ مكتبة الكليات الأزهرية (د.م) ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧ م.

السواح ، فراس :

- **الرحمن والشيطان** ـ دار علاء الدين ـ دمشق ط١ ٢٠٠٠.

الشيبي ، د. كامل مصطفى :

-**صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي** ـ دار المناهل ـ بيروت ط١ ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م.

- **الصلة بين التصوف والتشيع** ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ط٢ ١٩٦٩.

عفيفي ، د.أبو العلا :

- **الملامتية والصوفية وأهل الفتوة** ـ دار إحياء الكتب العربية ـ (د.م) ١٣٦٤هـ ـ ١٩٥٤م.

القشيري ، عبد الكريم :

- **الرسالة القشيرية** ـ تحقيق و إعداد : معروف زريق ـ علي عبد الحميد أبو الخير ـ دار الخير ـ دمشق ـ بيروت ط٢ ١٤١٦ هـ ـ ١٩٩٥ م.

كون ، إيغور(إشراف) :

- **معجم علم الأخلاق** ـ تر : توفيق سلوم ـ دار التقدم ـ موسكو١٩٨٤.

ماسينيون ، لويس :

- **أخبار الحلاج** ـ مطبعة القلم ـ مكتبة لاروز ـ باريس ١٩٣٦.

- **آلام الحلاج** ـ تر : الحسين مصطفى حلاج ـ شركة قدمس ـ بيروت ط١ ٢٠٠٤.

- **المنحنى الشخصي لحياة الحلاج** ـ منشور في كتاب : **شخصيات قلقة في الإسلام** ـ د.عبد الرحمن بدوي ـ وكالة المطبوعات ـ الكويت ط٣ ١٩٧٨.

مؤلف مجهول :

- **السيرة الشعبية للحلاج** ـ تح : رضوان السح ـ دار صادر ـ بيروت ط١ ١٩٩٨.

مكارم ، سامي :

- **الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون** ـ رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن١٩٨٩.

هادفيلد ، ج.أ :

- **علم النفس والأخلاق** ـ تر : محمد عبد الحميد أبو العزم ـ را : د.عبد العزيز القوصي ـ مكتبة مصر ـ القاهرة(د.ت).

الهجويري ، علي بن عثمان :

كشف المحجوب ـ تر : د.إسعاد عبد الهادي قنديل ـ راجع الترجمة : د.أمين عبد المجيد بدوي ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٨٠.

❑❑

ملــــف العـــــدد

دراسات تراثية في ضوءِ نظرية التناص

ألـــف لـــيلة ولـــيلة في القصة القصيرة المعاصـــــــــــرة

❑ أ.د.أحمد جاسم الحسين*

أولاً: مقدمة حول التناص والمتلقي ومفهوم الكتابة

يحثّ التداخل النصي (Intertextuality) المتلقي على توضيح مفاهيمه حول مجموعة من القضايا التي لم تعد تحتمل موقفاً ملتبساً، وباتت تلحّ عليه لتحديد مفاهيمه تجاهها، مثل مفهوم: الكتابة، والنص، والمرجع، والدلالة، والمعنى، والمتلقي، والمؤلف.

ودفع تنوع هذه القضايا الناقدَ (تيفين ساميول) إلى القول: إن التداخل النصي قد نجح في تحويل الأدب «إلى مجال قائم بذاته وربطه بشكل مباشر أكثر مع العالم»[(١)] ، أما بارت فعدّ التداخل النصي شرطاً لقراءة النص، والقَدَرَ الذي لا مهرب منه[(٢)].

وفي محاولة لتوضيح مفهوم التداخل النصي والمصطلحات الحافة به قيل عن نظرية التناص إنها هي « التي يعتمد فيها كل قول على أقوال أخرى، إذ لا يوجد قول أحادي، فكل الأقوال تقال بوجود أصوات أخرى منافسة ومتضاربة»[(٣)].

❖ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة دمشق.

(١) ساميول، تيفين، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، ص٧٠.

(٢) بارت، رولان، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، بيروت ١٩٨٨، ص٩٦.

(٣) ألان، جراهام، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، ص٤٤.

وثمة من يرى أن التداخل النصي أعمّ من التناص، ومهمة الدارس إذا كان ميَّالاً لاستعمال مصطلح التناص تتمثل في البحث عن أنواعه، وأشكال اشتغاله داخل النص بأبعاده الجمالية والدلالية[١]، لأن المقصد هو النص، في حين أن تداخلَ النصوص قراءةٌ في تأويل ما سبق، يتسم بالقصدية «التي تمكنه من ممارسة وظيفة نقدية لتأويل التناص الموجود في النص»[٢]، إذ يتم التعويل في التداخل النصي بشكل كبير على القارئ، وهاهنا من الضروري التأكيد أن عدداً من الدارسين يستعمل مصطلح التناص ويقصد به التداخل النصي، نظراً لشيوع الأول، والفيصل في ذلك هو ما يقوم به الناقد من محاولات لتفكيك بنى النص، وإعادة إنتاجه في ضوء التداخل النصي.

ولكنهما لايتقاطعان، بل يتفارقان في نقاط عدة، فثمة من يرى أن التناص يناسب ما يدعى بـ (القراء المستهلكين) الذين يبحثون عن المعنى المستقر، أما مستعملو مصطلح (التداخل النصي) فهُمْ القراء المنتجون، الذين ديدنُهم ملء الفجوات المتروكة في النص، بما أن استعمال كل مصطلح يحمل في طيّاته استراتيجيّة مستعمله.

وقد تعاضد هذا المفهوم مع النظر إلى الكتابة بصفتها «عملية دلالية بدلاً من أن تكون وسيلة يستقر فيها المعنى، فهي ما تجعل العلامة منفتحة على بعد المعنى اللانهائي والمؤجل دائماً. وأن معنى كلمة اختلاف مؤجل بالفعل ومفقود بين المعاني الممكنة وذلك قبل أن يتم استخدامها في الكلام أو الكتابة»[٣]. وهذا يتواشج في جوانب منه مع كون الكتابة المعاصرة في وجه من وجوهها لا تُمتع بقدر ما تزعج، ولا تطمئن بقدر ما تولِّد الحيرة، وتبعث على القلق[٤].

وقد كان التداخل النصي سبباً في توليد مرجعية جديدة للنصوص، فبدلاً من الاكتفاء بالمرجعية الخيالية والواقعية؛ أخذ الأدب يعيد ذاته إلى ذاته لتصبح النصوص مرجعيات.

وترك هذا أثره في العلامة ذاتها في كونها جزءاً من نظام لغوي يُعَوَّل عليه في تحديد مرجعيتها، وهذا النظام يتشكل في النص، في ظل نظرة تعدّ «العلامات اعتباطية؛ فهي تمتلك المعنى لا بسبب وظيفتها المرجعية، وإنما بسبب وظيفتها داخل نظام لغوي كما هي موجودة في لحظة زمنية معينة»[٥].

---

[١] يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص٩٨.
[٢] حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص١٧.
[٣] ألان، جراهام، نظرية التناص، ص ص ٩٤ -٩٥.
[٤] العمامي، محمد نجيب، الراوي في السرد العربي المعاصر/ رواية الثمانينات بتونس، ص٣٤٣.
[٥] ألان، جراهام، نظرية التناص، ص ص ١٩ -٢٠.

أي أنَّ نسغ حياة العلامة يُسْتَمَدّ من علائقها بزميلاتها العلامات، وفي ضوء علاقات متنوعة لكون «العلامات ليست (عبارات إيجابية) لأنها ليست مرجعية، فهي تمتلك المعنى بسبب علاقتها الجمعية والترابطية مع العلامات الأخرى. وليس للعلامة معنى خاص بها، فالعلامات موجودة ضمن نظام ينتج المعنى من خلال تماثلها مع العلامات الأخرى واختلافها عنها.»[(١)].

ولعل الفرق الأساسي بين التناص والتداخل النصي يكمن في أن هذا الأخير حيّد الرؤية التي ترى أن المعنى مستقر، وأكد أن المعنى انفجار، وانتشار للمعنى الموجود مسبقاً، فـ «لكل نص معانيه من خلال علاقته بنصوص أخرى»[(٢)] تمنحه الاستمرارية والوجود. فالمعنى ليس منجماً جاهزاً، مهمة المتلقي استخراج معادنه الثمينة وتصنيفها وتوضيحها، استجابة لافتراض وجود معنى محدد، يمكن كشف سر شفراته إذا امتلك المتلقي «رصيداً وتجربة في القراءة يجعلانه على معرفة بمكونات جنس النص الذي يقرؤه، وبشفراته وطريقة قراءته»[(٣)].

فلا مكان للمعنى المستقر في عالم النص، وأبواب لانهائية المعنى مفتوحة على مصراعيْها، شريطة اتسام العلامة بالتناص، والاختلاف، والتبعثر، في محاولتها لأن تبني مقصديتها، بعيداً عن سلطة المؤلف[(٤)]، الذي استبدّ بتفسير النص فترة طويلة؛ بحجة أنه كتب نصاً يرتبط تفسيره بسياق، ومناسبة، كاتبها أدرى بها، وهو الذي يضع معيار تفسيرها، وربما هذا هو الذي ولَّد الدعوة لموته، أو تغييبه، أي القضاء على فكرة الأصل الذي يمكن أن يعود النص إليه.

وهناك من أشار إلى أن التداخل النصي صفة ملازمة لقدرة القارئ على تأويله، وليس سمة للنص، فهو « علامة التحول من البنيوية إلى ما بعدها وهو قرين فكرة النصية أو الدال العائم الشارد الذي يظل يبحث عن مدلوله، ولن يجده مطلقاً وما يجده هو سلسلة من الدوال العائمة، بعبارة أخرى: هو تدمير لفكرة العلامة المكونة من دال (صوت) ومدلول (معنى ثابت أو متعال)»[(٥)].

ويقصد بما سبق التعويل على دور القارئ، المنتج الرئيس للدلالة المرجأة في النص، وفقاً لنظريات القراءة، وفلسفة التفكيك، والهرمينوطيقا، حيث يتداخل «حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٢.
(٢) المرجع نفسه، ص١٥.
(٣) محمد، ولاّت، دلالات النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص ص ٥٠ -٥١.
(٤) حسين، خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص٦٣.
(٥) عبد السلام، مصطفى بيومي ، التناص مقاربة نظرية شارحة، عالم الفكر، ع١ - مج٤٠، ص٩٥.

التأمل برمتها. إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار»[١]، فالنص تبعاً لذلك يطلق إشارات حرة تحمل طاقات تخييلية ينتجها القارئ، وهو «نسيج فضاءات بيضاء، وفُرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تُمْلأ»[٢]، ويتحقق المعنى إجرائيّاً عبر إشارات لا يمكن إغفالها، تتجلى في علاقة النص مع سياقه المنتج له، وعلاقته بالجنس الأدبي المنتمي إليه.

وكون القارئ منتجاً للدلالة نبَّه إلى إشكاليات عديدة دفعت (إيكو) لوضع النقاط على الحروف حين أعلن أنه «ليست كل التأويلات مقبولة ومشروعة على حد السواء، وإذا كان النص يمنح عدداً هائلاً من القراءات والتأويلات، فإنه يفعل ذلك دون أن يتخلى عن كونه نصاً»[٣]. ولعل هذا هو أحد جوانب تباعد (إيكو) في كتبه الأخيرة عن دريدا في حديثه عن إرجاء الدلالة، والمعنى المنتظر[٤].

ونبّه أحد النقاد إلى أن القراءة إذا فُتِحَتْ أبوابها فإنها تُغْرِقُ المتلقين في «شبكة من العلاقات النصية، وعملية تفسير النص واكتشاف معناه أو معانيه هي عملية متابعة تلك العلاقات.»[٥].

وقد ولَّد ذلك استراتيجية جديدة في مقاربة التداخل النصي وفهمه، إذ «يتزامن المحور الأفقي (المتكلم - المخاطب) مع المحور العمودي (النص - السياق) ليسلطا الضوء على حقيقة هامة: كل كلمة (أو نص) هي تقاطع كلمات (أو نصوص)، إذ يمكن قراءة كلمة واحدة أخرى (أو نص) على الأقل»[٦].

ثانياً: منظورات التداخل النصي

١ - **النص المهيمن**: تكتسب العلامة جزءاً من أهميتها من اختلافاتها مع العلامات الأخرى، ومن قدرتها على توليد اللا استقرار في المعنى، وتحاول (الهرمينوطيقا) أن تربط بين العالم والعلامات في تأكيد على أهمية تقاطع السيمياء مع التأويل، في مسعى للتعويل على قدرة القارئ في كشف سمات النص المهيمن والتنبيه إلى سلطاته، لأن «الزعم الذي مفاده أن بمقدورنا جعل النص الأدبي يعني ما نريد هو زعم مبرر تماماً بمعنى من المعاني. فما الذي يمنعنا؟»[٧]. بخاصة إذا كنا في حضرة نص فحل، مهيمن في الثقافة العربية

---

[١] ريكور، بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ص٦٤.
[٢] إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، ص٦٢.
[٣] شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص٥٩.
[٤] بن بو عزيز، وحيد، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، ص١٠٤.
[٥] ألان، جراهام، نظرية التناص، ص٩.
[٦] المرجع نفسه، ص٦٠.
[٧] إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ص١٥٣.

والعالمية هو (ألف ليلة وليلة)، أدى إلى كتابة مئات النصوص في اللغة العربية وسواها، حاول بعضها أن يزيح هيمنته، وأن يحل محله[١].

وهذا جعل نص ألف ليلة وليلة يكاد يتخلى عن فردانيته ليغدو نصاً مُنْتَجاً من مؤلفين عديدين عبر الأزمان، يُنْسَب إليهم، وبات العثور على مؤلف محدّد له بحثاً في اللاجدوى، فوجد الباحثون أن الإجابة الأكثر إقناعاً تكمن في نسبته للذاكرة البشرية، فهو نص هندي أو فارسي، مكتوب باللغة العربية، ومُسْقَط على تلك البيئة، ومترجم إلى معظم لغات العالم[٢]، بناء على ذلك يشكل نص ألف ليلة وليلة مثالاً للتحول «من النص المستقل إلى شبكة من العلاقات النصية، ليصبح النص نصوصاً متداخلة»[٣]، تعبر عن هويته المميزة.

فقد تقاطع كل من نصّ ألف ليلة وليلة مع مفهوم التداخل النصي، ليشكلا تنفيذاً لتلك الاستراتيجية في مفهوم الكتابة الجديدة القائمة على نقلها من مفهوم التميز في الدلالة الجديدة إلى التميز في النسيج النصي، إذ يعدّ نص ألف ليلة وليلة وما تقاطع معه مثالاً مكتنزاً لهذه الرؤية، المنسجمة مع النظر للعمل الأدبي؛ ليس بصفته وعاء يحتوي المعنى، بل بصفته حيزاً، يتجمع فيه عدد هائل من العلاقات، التي تتيح للمتلقي إعادة إنتاج النص، وإبعاده عن النص الاستهلاكي، وإيصاله إلى النص الموّار بطبقات من الدلالة أقرب للمواد الخام، يسعى المتلقي بما أوتي من خبرة، ورؤية لإعادة صياغتها، وتلوينها، وكتابتها.

ولا يقتصر دور نص ألف ليلة وليلة على ذلك، بل يجعل فعل القراءة «عملية انتقال بين النصوص. ويصبح المعنى شيئاً قائماً بين النص والنصوص الأخرى التي يشير إليها ويرتبط بها»[٤]، إلا أن تلك الهيمنة لم تكبِّل القاصين المعاصرين الذين أفادوا من نص ألف ليلة وليلة في الانتقاء، لأنّ «كل سرد يحوي بالضرورة بعداً انتقائياً»[٥]. وقادهم ذلك النص الفحل «للإخلال بمفاهيم المعنى»[٦]. فـ «الطبيعة التناصية للعمل الأدبي تقود القارئ دائماً إلى علاقات نصية جديدة»[٧].

---

[١] حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص١٢١.

[٢] ألف ليلة وليلة، الدار النموذجية للطباعة والنشر(ط١)، بيروت، ١٩٩٨.

[٣] ألان، جراهام، نظرية التناص، ص٩.

[٤] المرجع نفسه، ص٩.

[٥] ريكور، بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ص٦٤٨.

[٦] ألان، جراهام، نظرية التناص، ص١٥.

[٧] المرجع نفسه، ص١٢.

وقد حاولت الدراسات الثقافية «استعادة الثقافة الشعبية بوصفها تعبيراً عن الشعب، أو الرغبة في التعبير عن ثقافة المجموعات المهمشة»[١].

فالأدب الشعبي، وهو ما ينتمي إليه نص ألف ليلة وليلة، «وجه من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديمها وحديثها ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن..»[٢].

وقد حرصت الأجناس الأدبية المختلفة على التداخل مع نص ألف ليلة وليلة مثل الرواية، والمسرح[٣].

ومن الصعوبة أن يفلت قاص معاصر من سطوة ألف ليلة وليلة، لأن النص الفحل يفعل فعله في الذاكرة الجمعية للكُتَّاب، فهو كتاب له سلطاته التي لا تقبل أن يُرْكن جانباً، ويتحول إلى نسْي منْسي، مثله مثل أي كتاب آخر، يرفض الذهاب من الفاعلية إلى النسيان، وعدم القدرة على الفعل، وتجلّى ذلك في قصة عنوانها (نافورة حنين)[٤] حيث يغدو لكتاب ألف ليلة وليلة لسان يطالب من خلاله بحقوقه على متلقيه، وأن له متعته التي يحققها (علي الزيبق وهارون الرشيد ودليلة)، وأن لديه الصلاحية الدائمة، حيث تصل الرسالة جيداً للمتلقي، الذي لا يتورع عن إعلان أن هذا الكتاب دائم التجدد، وهو نص يحيا بالتناص، ويرفض أن يصبح نصاً ذاكراتيّاً، بل نص دائم الإطلاق للدلالات. فهو نص «لا يمكن حسمه»[٥]، وبتعبير (كريستيفا) هو من النصوص التي تعيش حالة من الإنتاج الدائم؛ بدلاً من أن يكون من المنتجات التي يتم استهلاكها بسرعة[٦].

و ثمة من يجد في قصة (ليلة من الليالي) لزكريا تامر تشابهاً في الأسلوب مع ألف ليلة وليلة يشي بانتساب القصة إلى أبوة النص الفحل ألف ليلة وليلة، وكذلك في الموضوع حيث تتزوج الفتاة الفقيرة من الملك أو ابنه، وهذا يدفعنا للتوقف عند ما ورد في «ألف ليلة وليلة، فكثيراً ما تؤدي بعض حكاياتها إلى زواج الملك أو ابنه من بنت الفقير أو تزويج الفقير من ابنة الملك وتقريبه»[٧] فلا يجد زكريا تامر حرجاً من التقاطع مع هذه المقولة الإنسانية الذائعة الصيت، في رغبة منه للإشارة إلى أن المرجعية الفكرية البشرية لا تزال تتوالد بالطريقة

---

(١) كولر، جوناثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، ص٦٧.
(٢) الشيبي، مصطفى كامل، الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه، ص٩٣.
(٣) ينظر: يونس، محمد عبد الرحمن، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث.
(٤) كيالي، نجيب، قُبلة بالشماسي، ص ص ٧٧ - ٧٨.
(٥) سلفرمان، ج. هيو، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، ص١٢٧.
(٦) ألان، جراهام، نظرية التناص، ص٥٣.
(٧) بن مبروك، الأمين، القصة القصيرة عند زكريا تامر، الانتهاك المنظم، ص٢٢٧.

ذاتها حتى لو تغيّرت الأزمنة، ومن صور حضور ألف ليلة وليلة عبر إلماعات توحي باستحضار صورة الأميرة في قول الراوي في قصة الطفل النائم: «فالأميرات لا يمشين بل يركبن عربات ذهبية تجرها خيول بيض»[1]. واللعب بالذاكرة الجمعية هو الأبرز، فالمتلقي في لعبته مع النص يبحث له عن شجرة عائلة يشعر معها بلعبة الاكتشاف وفرح التوقع. ومن ذلك ما ورد في قصة (جوع) حيث تتحول المرأة إلى أفعى[2]، فلا يتزحزح النص المعاصر عند زكريا تامر عن دوره المرسوم له، نص معاصر محافظ ينتمي للثيمات الجامدة، لا يكترث كثيراً بتقديم رؤى مغايرة على الصعيد الأنثوي ولا يهتم بإعادة قراءة التاريخ، ولا يسعى لقراءة مابين السطور، بل يهمه التاريخ المألوف، دوالُّه تبحث عن مدلولات عائمة، لم يسمح مرور السنوات الطويلة بأن تجد ضالتها، فلا تزال تسبح رافضة أن تُسْتَهْلَكَ على الرغم من مألوفيتها.

ومهما حاول الكاتب التفلت من الأثر المباشر لألف ليلة وليلة إلا أنها تنجح في تشكيل أنساق ثقافية في ذهنية المتلقي، مستفيدة من كون تلك الأنساق مما يدخل في الأدب الشعبي الذي يلعب دوره الكبير في الفكر العربي.

٢ـ القَصَاص من ألف ليلة وليلة: حاولت نصوص المرأة القاصة المعاصرة التي تداخلت مع ألف ليلة وليلة أن تقتص من فحولة الرجل، وتنحو نحو إعادة النظر في تاريخ شهرزاد، ووظيفة الذكورة والفحولة من جهة، يقابلها الضعف والاستكانة من جهة أخرى، وسعت لتقديم نص يسعى للانقطاع عن الماضي، إذ تغدو شهرزاد أيقونة للدفاع عن المرأة على الرغم من مرور مئات السنوات على تشكل النص الذي ترويه، وهو الذي بقي مفتوحاً على القراءة/الكتابة، مُخْلِصاً للرسالة التي توخاها لنفسه، ففي نص (الحكاية الأخيرة) ثمة رؤية جديدة تُرْوَى على يديْ الراوية: «وفي الليلة الألف قالت شهرزاد:

إن الأنوثة يا سيدي ليست شكلاً فقط، إنما هي إحساس رائع، من المؤسف أنني لا أستطيع توصيله إليك.. فما رأيك أن نتبادل المواقع لليلة واحدة؟

هزَّ رأسه موافقاً على تجريب ما لم يجرب..

قرأت عليه التعاويذ التي تعلمتها لتستطيع التعامل مع ذكورته الفائقة، ونفخت ودمدمت، فصار شهريار أنثى، وصارت هي ذكراً..

رفعت عليه السوط، فمات رعباً، وخر عند قدميها..

---

[1] تامر، زكريا، دمشق الحرائق، ص١٦٣.

[2] تامر، زكريا، الرعد، ص ص ٦٧ -٦٨.

ضحكت وقالت له: لقد عفوت عنك، لكني لن أعيد إليك سوطك، فقد تعبت من سرد الحكايات..!»[١].

تمنح الكاتبة نصها دوراً فروسياً تريد انتزاعه من الرجل، مسبغة عليه خصوصية أنثوية تتجلى في التبادل في الدور والجنس، لتدلَّه على الطريقة الأسلم في التعامل، وقد منعه طغيانه وجبروته من النظر بعين أخلاقية لما قام به، فلا يغرنه الغرور فيما يقوم به، لابد من إعادة السيرة /الكتابة، فالنص يعاد تدوينه في أضواء جديدة، ولا دلالة نهائية له، لكن النظر إلى النص « بوصفه إنتاجية، لا يعني على الإطلاق أنه نتاج عمل ما، فما هو إلا ساحة، أو مسرح للإنتاج، يلتقي فيه منتج النص وقارئه، كما التقت من قبل الذات واللغة».[٢] فالنص ممارسة وإنتاجية، وهو كائن غير مستقر، ولكي يحقق نصيّته لابد أن يدخل في علاقات متنوعة مع نصوص أخرى تضمن له تحقيق نسيجه، ولعل هذا هو الذي جعل حضور التناص فيه «قوة نصيّة ضاربة في إنتاج المعنى بموازاة نصه»[٣].

فمعاني النص السابق تتولد داخل النص وخارجه، حيث يتخلى شهريار عن دوره ونصه، وكأن التداخل النصي يعلن ذهاب أيام الكاتب المتحكم في نصه، أو المسيطر على معناه، لقد نجح التداخل النصي في استبعاد مفهوم الكاتب في معناه التقليدي (السلطة، والملكية، والمقصد) مستبدلاً إياه بمفاهيم وظيفة الكاتب[٤].

أحداث النصوص هي الأخرى علامات حرة لها دلالات اعتباطية يرويها قاص من زمن آخر غير الزمن الذي كتب فيه النص (الأب)، فلا ثقة لدى القاصة بقارئ يبحث عن دلالة عائمة، لأنها تريد توصيل رسالة بذاتها، اعتقاداً منها أن القارئ لا يزال يملك سلطة التفسير اعتماداً على ما تريده هي، بل ربما تريد أن تقول: إنّ من حقي بصفتي كاتبة أن أسرد حكايتي الخاصة التي أسعى لتدوينها، ولتكن لكم رؤيتكم في قراءة نصي، وبذلك يغدو النص المعاصر غير متناص مع النص السابق بحيث تكون العلاقة بين سابق ولاحق، بقدر ما هي تشظٍ للمعنى، كانت شظيته الأولى في ألف ليلة وليلة، وشظيته الأخرى التقطها قاص معاصر، وحاول إيقافها قبل أن تهرب من الاستقرار، لتنتقل إلى مرحلة التنقل على يدي قراء يرفضون استهلاك المعنى، لأنهم هم أبرز منتجيه.

---

[١] برغوث، شذى، بروق، مجموعة مشتركة، قصة الحكاية الأخيرة، ص٤٢.
[٢] حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص٢٦
[٣] حسين، خالد، في نظرية العنوان، ص٨٨.
[٤] عبد السلام، مصطفى بيومي ، التناص ... مقاربة نظرية شارحة، عالم الفكر، ع١، مج٤٠، ص٦٦.

والنص الأيقونة عند القاصة سناء الشعلان[١] يعترف بأفعاله غير الجليلة، ويريد إعادة كتابة تاريخه مرة أخرى، فيجد أن ليس سوى التوبة طريقاً جديداً له، فهو يعترف بجريمته، ويريد أن يقتص من ذاته، بتقديم دوال جديدة لها أن تعيش على يدي القراء تشير إلى مداليل مغايرة، تحلل القاصة الاسم، وهو (شر) و(زاد) وأن شهريار تحمَّلها طمعاً بمال أبيها، وأن الحكايات أساءت لسمعته، وما قدمته ثرثرات امتدت ألف ليلة، وهو الخاسر، وفي ذلك مخالفة للنسق، ليصل النص إلى نتيجة أن (الحمار هو من يتزوج زوجة ثرثارة مثل شهرزاد)، وبهذا فإنّ القراءة التناصية لسيرة شهرزاد وشهريار تخالف القراءة القارّة، التي يستغلها النسق السائد لتصنع نسقها الخاص بها، فشهريار تتملكه الحيرة، يريد تفسير أسرار علاقته بها، ويسعى للهروب من ماضيه بالتحايل عليه بالاستغباء، وأنه كان ضحية لها.

ويقلِّب القاصون علاقة شهرزاد وشهريار، يريدون كسر أفق توقعه، ولعل كسر أفق توقع القارئ أحد أسرار الإبداع عبر التاريخ، ففي الوقت الذي قد يشعر المتلقي بالثقة إذا داعب النص توقعاته، إلا أنه من المهم وجود نهاية غير متوقعة قد تغاير «آمالنا المنمذجة على وفق أعراف أقدم عهداً، لكنها تكشف رغم ذلك عن مبدأ نظام أعمق. فإذا استجاب كل ختام للتوقعات فإنه لن يحققها بالضرورة، قد يبقي خلفه فضلة من التوقعات. والنهاية غير الحاسمة تليق بعمل يطرح عامداً مشكلة يرى المؤلف أنها عصية على الحل»[٢].

فشهريار تبعاً للنص لم يعد شخصاً مشاركاً في صناعة العمل، بل قارئاً له، يبحث عن تفاصيله، وإذ به يجد تاريخاً مغايراً للمألوف، فينكسر أفق توقعه، ولا يراوده الشك في أهمية ما وصل إليه.

وتكون تلك الليالي فرصة لإعادة اكتشاف العالم، تدفع القاص لتقديم رؤية مختلفة، حيث تقدم الليالي وظيفة تأويلية معرفية تتمثل في عمليات التكامل بين نصين من خلال التكامل – التوضع، والتكامل – التلميح، والتكامل – الامتصاص، تبعاً لمن يرى ضرورة في أن تكون «الذاكرة حيزاً كبيراً للعب»[٣]، تسمح لقاص معاصر أن يقتص من رؤية نص سابق، حيث يطلق دوال جديدة تغاير دوال سابقة، تبحث عن متلق مختلف ينتج دلالتها.

٣ - تاريخ جديد للعلامات في ألف ليلة وليلة: لفت عنوان ألف ليلة وليلة أنظار القاصين المعاصرين بصفته علامة لها تاريخها الدلالي الذي يقبل النقض والتأكيد، والاختلاف، ولم يتردّدوا في

---

[١] الشعلان، سناء، تراتيل الماء، ص٥٦.

[٢] ريكور، بول، الزمان والسرد/ ج٢، التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، ص٥٠.

[٣] ساميول، تيفين، التناص ذاكرة الأدب، ص٥٧.

التعويل على المفارقة التي يطرحها العنوان الذي يتسم بثرائه، نظراً لغناه وتعدّد دلالاته، وشكل ذلك النص عتبة نصية استحضرت معها ألواناً من دلالات العنوان، الذي يمتلك تاريخاً وذاكرة مؤثرة في المتلقي، وقد يكون التناص موافقاً لما ورد أو يتخالف معه، ومن الثابت أنَّ وظائف العنوان تتعدَّد، تبعاً لموقع كل من المؤلف والنص والقارئ، فالعنوان له وظيفة قصدية وتحريضية من الكاتب، وشعرية وأنطولوجية وقصدية في النص، وتفكيكية من القارئ الذي سيوازن بين عنوانين: أحدهما شفاهي والآخر كتابي، يشكلان إشارة أولية تسهم في إنتاجية النص، فـ (العنونة السردية في مجال المرويات السردية التراثية غدت رأسمالاً للسردية المعاصرة يتناصّ معها السارد المعاصر ويتقاطع»[١]، ففي قصة عنوانها (عجز) ثمة شيء مختلف؛ فقد «قال الراوي : إن الألف ليلة وليلة ما هي إلا ليلة واحدة ابتدعها شهريار ليحفظ ماء وجهه بعد أن مارس عليه الشاطر حسن والأميرة شهرزاد ألاعيبهما الزيبقية، وكشفا عجزه المطلق عن قتل الفأرة التي تقرض في سريره الملكي»[٢]. فعنوان (عجز) هاهنا فيه تعويل على الدلالة، حيث يأتي النص اللاحق له ليناقش تفاصيله، وما يحمله نص ألف ليلة وليلة من دلالات تائهة يحق للقاص المعاصر بصفته قارئاً منتجاً أن يطرح تأويله الخاص بصيغة نص قصصي، وليس نصاً نقدياً، فالقصة لم تعد مرجعيتها خيالية أو واقعية، بل غدا النص، أياً كان تاريخ كتابته، يمكن أن يكون منطقة للحوار بين عتباته ودوال نص معاصر، هو نص (عجز).

وقد يكون التداخل النصي مع عناوين بعض الحكايات، فالعلاقات بين بنى النص (العنوان أحدها) علاقات متنوعة تولد أفعالاً إنتاجية؛ مما يجعل البنى في صيرورة متواصلة[٣]. فتكتفي (هيمى المفتي) في نص بعنوان (المارد) بتقديم دلالة مختلفة عن مفهوم المارد القديم، بجعل القطار، في أبسط أشكال الاستعارة، هو المارد، لأن ما يحدث أمام عينيْ الراوي مدعاة لاستحضار تفسير مكرس، عادة ما ينسب إليه تحقيق الأمنيات[٤].

ويلجأ نص آخر إلى استحضار عناوين عديدة وردت في ألف ليلة وليلة تسعى لتحفيز ذاكرة القارئ نحو مداليل جديدة، وهذه العناوين هي: المارد والقمقم، وأمنية علاء[٥] وعلاء الدين والمصباح السحري[٦]،

---

[١] حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص٣٠٣.
[٢] النعيمي، عائشة ، صنوبرة ليمامة المحاق، ص٢٤.
[٣] يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص٣٣.
[٤] المفتي، هيمى، همسات صينية، ص ص ٣٤ -٣٦.
[٥] شلبي، بسام، احتجاج معلب، ص ص٧١ -٧٢.
[٦] المرجع نفسه، ص٩٥

وحكاية كبير سيافيْ السلطان[١]، وبغض النظر عن طبيعة تقاطعها مع علامات تلك النصوص، فإن تلك العناوين تحيل على تفاصيل ألف ليلة وليلة في إشارة إلى أنها تتقاطع معها، وتتجاذب بعض المقولات معها، وسواء اتفقت مقولات النص المعاصر مع النص السابق أو اختلفت معها، فإن تلك العناوين المعاصرة تطلق علاماتها في حيّز نصي ينتظر من يتقاطع مع علاماته، لعله يستطيع قراءة إحدى طبقاته.

ويطلق نص آخر رؤاه الجديدة حول أحداث معاصرة من خلال (علي بابا) بصفته أحد العلامات الرئيسية في ألف ليلة وليلة، حيث يريد النص المعاصر تقديم تأويل جديد لهذه الشخصية، يبثّ النص علاماته وفق علائق جديدة، حيث يسنح للتداخل النصي ليعيد التعاضد إلى العلاقة بين النص والمتلقي، لأنه يجعل النص في حالة إنتاج تحتاج لمن يكتشفها، فهو «يضع النص دائماً في موضع الإنتاج، أي في موضع الدلالة المستمرة وليس في موضع الاستهلاك. إنه يشتغل وفقاً لتصور الكتابة بوصفها حالة من الاختلاف والإرجاء الدائم، أو هو بنية لا مركز لها، ولذلك فإنه يدمّر الأبوة وخرافة النسب ويحرص في الوقت نفسه على تبدّد النص وانفجاره، فيصبح النص بلا مركز أو أصل»[٢].

بخاصة أن الاكتشاف يتعلق بالراوي بصفته قاصاً يريد أن يقدم رؤيته الخاصة، وقد اكتشف «متأخراً جداً أن علي بابا لم يكن أكثر من جاسوس وإن كانت شكوكي قد بدأت منذ زمن، إذ ما إن يصرخ (افتح يا سمسم)، حتى تبصبص عيناه منقبة في الوجوه.

وعندما هجم رجال الملك على المغارة، ما عاد بدّ من انكشاف الحقيقة، وسرعان ما وشى الرجل بالجميع، ولم يغب عنه الهاربون والمندسون.

أما علي بابا الآخر، فقد وقف إلى جانبه يهنئه، فأذهلنا ما بينهما من تشابه، مع أن الثاني كان رئيس الشرطة»[٣].

ويتجاور (علي الأصل) مع (علي الفرع) ليكتشف الاثنان أن لا أصل وفرع بينهما، بل كلاهما يقدم رؤى خاصة به، لا تتغاير مع دور الآخر، فيتجاوز علي بابا الدلالة المألوفة له بصفته علامة دالة على الخير، ليكتسب دلالات جديدة تجعله علامة حمّالة لدلالات مغايرة لتاريخها الدلالي من خلال تفكيك نسج النص

---

[١] المرجع نفسه، ص ٢٥.

[٢] عبد السلام، مصطفى بيومي، التناص مقاربة نظرية شارحة، عالم الفكر، ع١ - مج٤٠، ص٩٥.

[٣] عبد القادر، مصطفى، المطرقة اللينة، دار معد، دمشق، ٢٠١٠، ص ص ٧٧ -٨٣.

لـ «كشف القوى المتصارعة للدلالة داخل نص ما»[١]. حيث تتجاذب النص صراعات تبئيرية، كل منها لديه أسبابه ليدافع عن دلالته التي يريد من القارئ أن ينتجها، بل إنه في نص آخر يكتفي بعملية إحصاء الحرامية، وأنّى له ذلك وهم لم يعودوا أربعين بل غدوا (مليون حرامي)[٢].

وثمة من يقدّم تقارير جديدة حول رحلة (السندباد) تستمدّ نسغها من معاصرتها، على الرغم من اتكائها على العلامات الراسخة لمفهوم السندباد، لكنها تطلق إشاراتها الحرة التي تفيد السياقات المعاصرة في توجيه دقّة التأويل نحو اتجاه محدد، يتقاطع مع القارئ في المشاركة في إنتاج الدلالة[٣]، وثمة من يقدم نصاً يقوم على الموازنة المقصودة من خلال الحديث عن (السندباد البري) وما آلت إليه أموره، وما كانت عليه[٤]، وفي محاولة لتقديم قراءة مغايرة لسيرة المارد، وكيف يمكنه إعادة كتابة تاريخه، «قال السندباد البحري: يا سادة يا كرام الآن أقصّ عليكم وقائع رحلتي الثامنة» ويختمها بالقول« يا سادة يا كرام وبعد أن أفيق سوف تسمعون عجائب الرحلة التاسعة»[٥]، فالنص مستمر لا حدود له، وهو بانتظار قارئ/ كاتب يتابع نسج تفاصيله، وفقاً لظروف مختلفة قد تقدمها معطيات أخرى، تسنح لذلك القارئ تقديم رؤاه الخاصة به. وبذلك فقد شارك نص ألف ليلة وليلة في إنتاج بيئة خصبة لتطبيق مفهوم جديد للتداخل النصي، حيث استطاع أن « يروِّج لرؤية جديدة للمعنى، وبالتالي للتأليف والقراءة: وهي رؤية تقاوم المفاهيم الراسخة حول الأصالة والتميز والخصوصية والاستقلال»[٦].

٤ - **إعادة الكتابة/ إعادة القراءة:** في محاولات لم تنقطع في قراءة الليالي، وإعادة كتابتها، حاول القاصون المعاصرون تقديم رؤى مختلفة في إطلاق دلالات العلامات التي تضمنها نص ألف ليلة وليلة، فمنهم من خالف المقولات القديمة، ومنهم من ثأر لشهرزاد، ومنهم من أكّد تخييليّة القصص، وثمة من أضاف ليالي جديدة للنص، وقد تجلت تلك الإضافات بصور شتى، وكل ذلك من ضمن فاعلية الليالي التي لا تنفد، لتحقيق وظائف مألوفة للحكي/ القص، أبرزها وظيفة الاستمرارية والتكامل، والوظيفة الحكائية، والوظيفة التحريضية.

---

(١) كولر، جوناثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، ص١٧٠.
(٢) أحمد، عمران عز الدين، يموتون وتبقى أصواتهم، ص٥٤.
(٣) خليل، لؤي علي، أشياء ضائعة، ص ص ٤٣ -٥٠.
(٤) المصري، مروان، أحلام عامل المطبعة، ص٥٠ -٥١.
(٥) إبراهيم، أنيس، أرض الديس، ص٨٧، ص٩٦.
(٦) ألان، جراهام، نظرية التناص، ص١٥.

وقد اختار القاصون لقصصهم، التي أرادوا من خلالها أن يبزّوا شهرزاد، طرائق شتى في الحضور، ففي قصة بعنوان (ليلة لم تقصها شهرزاد)[١] يفتح القاص نوافذ تأويلية عديدة يربطها بحكايات مألوفة، يريد من خلالها تقديم لغة مراوغة ترويها شهرزاد من ألف عام وعام «تزوج جسد من جسد فأنجبا رأساً دون جسد..» حيث يحاول (كامل) أن «يوفق بين جسده ورأسه إلا أنه دائماً يفشل قبل أن يدركه الصباح..». فقد شكل النص المنجم (ألف ليلة وليلة) عتبة اكتشاف وحوار، ومحاولة تواصل تشهد عليها عشوائية في العلامات بين الذات وتفاصيلها، فيتولد انقطاع في الدلالة، ويكاد ينمحي الأثر، وفي الوقت الحاسم تسكت شهرزاد عن الكلام المباح، لأن نصّها ينكتب منذ «ألف عام وعام إلى ألف ليلة وليلة إلى ألف هس وبصقة»، لا بداية ولا نهاية لتلك الليلة التي لم تقصها شهرزاد، وقد سبقتها الكتابة وتلتها الرواية.

وفي نص بعنوان «الجار أو : أكثر من ثلاثة آلاف ليلة وليلة»[٢] ينبّه القاص إلى استمرارية فعل الحكي في الحياة، بصفته مصدراً من مصادر البقاء، وكأن القاص يسعى للتساؤل عن قيمة الحياة دون حكايات، فليس من المهم أن تكون ثمة علائق مباشرة بين النص المعاصر والنص الفحل، الذي يكفي أن يُذْكَرَ اسمه ليقفز المتلقي؛ لكي يعمق زوّادته المعرفية، ويستنهض همته للبحث عن الدوال المنتشرة في النص، وما يمكن أن تولِّده من دلالات تائهة متشظية بحاجة إلى من ينظمها، لتُنتش من جديد علامات أخرى يتضح مدلول كل منهما في ضوء علاقته بالآخر، دون أن يريد الوصول إلى الاستقرار، بل يجعل هدفه الاستمرار، مادامت الليالي تقبل تطوير شجرة النسب، التي ما إن تصل إلى الجد الأكبر حتى ينتظم في علائق مع أجداد آخرين، منهم من دوّنه التاريخ المكتوب، ومنهم من لا يزال مجهول الهوية.

والليلة بعد الألف تنحو منحى آخر تماماً لتكون عند جدة الراوي ـ في أحد النصوص ـ ناراً تُطهى عليها الحكايات، ليتولّد الوهم الحكائي الذي يريد القاص أن يحوِّله إلى يقين واستقرار للمعنى، لأنه اعتيد أن الحكايات لابد أن تُستَخْلَصَ منها العبر وفقاً للفكر الوعظي السائد، فيستفسر من جدته عن أسرار ربطها بشهرزاد، محاولاً الوصول إلى يقين يسعى إليه ويثق به ويريحه، لكنه لا يتمكن من نقل هذا الشعور إلى المتلقي، بخاصة في ظل رحيل شهريار، وبقاء شهرزاد تبلع دموعها، وكأنّ حياتها بلا معنى في ظل غياب مولِّد الحكايات الأشهر: شهريار، ودافعِ استمراريتها «كانت جدتي تطهو حكاياتها على نار هادئة، وهي تقص على مسامعي كيف طلّقها جدي زاعمة أن الحكاية حبات عنب، أما القصة فهي الخمرة المعتقة.

---

(١) صقر، علي، لعتمة كانون لون آخر، ص ص٥٧ -٥٨.

(٢) عمر، أحمد ، قلب الدراق، ص٧٧.

وكثيراً ما تشرد جدتي لتقص لي سيرة الملك شهريار مع ابنة وزيره شهرزاد، مؤكدة أن غانية سرقته من زوجته التي ظلت تسليه بحكاياتها ألف ليلة، فقرر أن يطلقها رغم أنه يعشقها إلى حد العبادة.

فأسألها: ولكن ما علاقة شهريار بجدي؟

عندئذ تمسح جدتي دمعتها، وهي تشيح بوجهها، فأعرف أنها شهرزاد، التي بقيت تحكي الحكايات وحدها، بينما اختفى شهريار إلى الأبد»[١].

وفي قصة بعنوان (الليلة الثانية بعد الألف) نجد النص يتقاطع مع النص الفحل: أسلوباً ولغة ودلالة حول موضوعات ترميزية[٢]. يفتتحها بالقول «قالت شهرزاد:

-كيف حالك اليوم يامولاي؟.. إن الليلة تشرق بالنجوم ولعل حكاية الرجل الذي مات في البرزخ تعطيك أس المعنى وجوهر الختام.

قال شهريار:

- فإلي يا شهرزاد بالزاد، فإن العقل أجوف وإنه كذلك حتى يمتلئ بحكاية من حكاياتك»[٣]

ويختمها بالقول: «هنا توقفت شهرزاد وقد جف ريقها.

قال شهريار: ـ ما بالك يا شهرزاد؟

- لاشيء يا مولاي، لقد انتهت الحكاية. لا بأس عليك فإن الزمان سيجود بليال كثيرة مثل هذه الليلة.»[٤].

وفي نص عنوانه (شهريار من هذا الزمان) يكمل كل من شهرزاد وشهريار تحقيق مرموزيته، فهو، وهي؛ رمز للرجل والمرأة، حيث تكثر الطلبات، ويكشف لها الحقيقة، وأنه لن يقتلها، وما عاد يريد الحكايات، التي تحيل إلى حكايات أخرى، وأنها في مجلدات أربعة، وهو يريد حكاياتها لاحقاً «ويقال إن هذا هو السبب الذي جعل الليالي تتوقف في عددها عند ألف ليلة وليلة منذ أيام جدتنا الكبيرة شهرزاد فقد أصيبت حفيداتها بالصمت لأنهن متعبات وليس لديهن وقت لسرد الحكايات»[٥].

---

[١] الحسن، أيمن، عصا موسى، ص٤٦.
[٢] العويد، ماجد رشيد، الغمام، ص ص ٧ -٣٢.
[٣] المرجع نفسه، ص٩
[٤] المرجع نفسه، ص٣٢.
[٥] الدانا، ندى، أوراق اللعب...أوراق النار، ص٤٧.

وثمة رؤية جديدة لعلاقة شهريار بشهرزاد من خلال تقديم حكاية شهرزاد وشهريار بروايتيْن متغايرتين، وهذا يفتح الباب لكون العلامة، أية علامة، تقبل أكثرمن فهم ورواية وتحليل، وينسجم القاص بذلك مع مفهوم الدلالات العائمة التي حاول أن يطلق تأويله الخاص لها، وثمة قراء آخرون يجدون في تلك العلامات غير ما وجد هو، ولهم حق إبداء تأويل آخر[١].

ويتحدّث نص آخر عن (شهريار المطعون) بصفته رمزاً اسمياً للقوة، وقد طُعِنَ من زوجته حين ذهب يعمل في البواخر، والإشارة هاهنا لا علاقة لها بالنص إلا بالاسم[٢]، وإن إدراك القارئ لدلالة النصوص التي تقوم بتوظيف أسماء العلم التراثية يتوقف على معرفته بها، وإذا كان غير عارف بها تتحول إلى عقبة[٣]، إلا أن ذلك لا يمسّ اسماً شهيراً بموقع شهريار، الذي أخذت صورته البطولية تتكسر في النص المعاصر، وكذلك شهرزاد التي ليس من الضروري أن تروي الحكايات، يمكنها أن تصمت دون أن يتغير في العالم شيء، فقد خبر أحاديثها المتلقون، وصارت لهم مواقفهم اتجاه ما تقدّمه، فألزموها بالصمت: « بدأت برواية قصتها الأولى، ولأن أبا العباس السفاح استفاد من تجربته السابقة معها لم يسمح لها بمزيد من الكلام لأنه كان مشغولاً بالإعداد للفرح في اليوم التالي.

تابع حكايته هو كما رسمها، وقبل أن يطلع الصباح سكتت شهرزاد عن الكلام المباح»[٤].

فعلاقة شهرزاد وشهريار تتكسّر على رماح الواقع، والقراءة المعاصرة لعلامات النص القديم تكشف عن مداليل مختبئة تتكشف في النص المعاصر «بعد أن أدركها الصباح وسكتت عن الكلام المباح، غطّ هو في إغفاءة، انتبه منها بعد برهة فلم يجدها إلى جانبه، قام يفتش عنها..فوجدها في حضن تابع له..احمرت عيناه... خطف خنجراً لمحه قريباً منه، رفعه إلى أعلى ما يستطيع، وهوى به على صدره.. تمتم وهو يتهاوى : أنا .. أستحق الموت.. لأني.. سمحت لكِ... أن تخدعيني... ألف ليلة وليلة..»[٥].

فالمعنى تبعاً للنص السابق لديه قابلية للتشظّي في نصوص عدة قديمة، ومعاصرة، ولاحقة، قد تتشابك في علائق معلنة أو سرية ؛ لأنّ «المعنى لا يتطابق مع ذاته أبداً، فهو نتاج سيرورة انفصال أو تمفصل، نتاج

---

[١] شلبي، بسام، احتجاج معلب، ص ص ١٩ -٢٤ .
[٢] السباعي، نادر، حبل المساكين، ص٢١.
[٣] مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، ص٢٣.
[٤] حطيني، يوسف، ص٥٣.
[٥] الغضنفري، منتصر، نفثات، ص١١.

أدلـة ليست ذاتهـا إلا لأنهـا ليست غيرهـا، وهو أيضاً شيء ما مرتقب، ومؤجل، ومنتظر.»[١] قد يدفع كاتباً آخر في زمـن آخـر إلى تقـديم رؤى جديـدة، تحـاول التحـاور معه، لعلها تكون آخر المرتقب والمؤجل، وهذا أحد أسرار اتسام (شهرزاد) بالخلود كونها راوغت قارئهـا، وخاتلته لكـي لا يمسك بها، مثلما فعلت مع شهريار الذي سعى لإنهاء جعبتها من الحكايات، التي دفعته لانتظار ما هو مُرْجَأ. بعد أن قال لها: «هذا أوان الحكي.

بعد حين كانت في كامل أهبتها، عيناها الواسعتان مشرعتان على المدى...

أخذ الإبرة من مربضها، وبتركيز شديد جعل يخط بها على المؤق تفاصيل الحكاية»[٢]، التي ما انفكت تثير تـأويلات يجهـد متلقون، على مر العصور، في تقديم اجتهاداتهم على ما تدرّبوا عليه وخبروه، محاولين موازنته بتقاليد الجنس الأدبي، وكذلك سَعَوا إلى اجتراح ما يشي بوجود فُرجات ينبغي أن تملأ.

ثالثاً: الخاتمة

- أثار التداخل النصي أفكاراً وقضايا لا يمكن تجاوزها، إنما لابدّ من إمعان النظر فيها، وليس التداخل النصي بمنفصل عن التطورات التي أصابت مفهوم الإبداع والقراءة والتأويل...

- لا بدّ أن تكون الصورة واضحة جيداً في ذهن الباحث؛ قبل الحديث عن التناص والتداخل النصي، فتقنياته تتجلى في المحاكاة والمعارضة والاتساع والسخرية والتكثيف، وقد حقق وظائف معرفية وجمالية، وتبدى بطريقة جينية أحياناً، وعبر شخصية متشكلة أحياناً، أما التداخل فيعوّل على قدرات القارئ في تفكيك بنى النص.

- ثمة فرق جوهري بين قارئ يبحث عن التناص ليصنّفه ويحدد وظائفه، وقارئ يشغله التداخل النصي في كونه أسهم في تشظية الدلالة وتشتيت الأولية في الإبداع.

- التداخل التناصي مع نص ألف ليلة وليلة يشي بهيمنته في النص المعاصر، وقد شكل التداخل معه فرصة لإعادة النظر في قراءة النص القديم، وقد اجترح القاصون طرائق مختلفة للتفلّت من سلطة النص القديم، وحاولوا صنع سلطة موازية أنتجت نصوصاً لها خصوصيتها.

---

[١] إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ص٢٢٢.

[٢] البقالي، حسن، مثل فيل يبدو عن بعد، ص١٣.

- لم يكن التداخل النصي مع ألف ليلة وليلة بمقتصر على الشواغل المألوفة له، بل كان فرصة لإعادة قراءة التاريخ، ومنحه مداليل جديدة.

- شكلّت كثير من النصوص التي تداخلت مع ألف ليلة وليلة شاهداً على أن الدوال إشارات حرة، تنتظر من يقبض عليها ليملأ فُرجاتها وخُرومها.

- كشف نص ألف ليلة وليلة أن ثمة نصوصاً في تاريخ الفكر والأدب تتسم بالفحولة، التي تجعلها عابرة للأزمنة، إذ تستطيع تلك النصوص أن تملك القدرة على مدّ الذاكرة البشرية بالغنى والتجدّد.

- تشي النصوص المتداخلة مع ألف ليلة وليلة بوجود اختلافات في الهدف من التفاعل معه بين الكاتبة المرأة والكاتب الرجل، نظراً لأن بناء نص ألف ليلة وليلة يعتمد أساساً على إثارة إشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة.

المصادر والمراجع

المصادر

- .... ألف ليلة وليلة، الدار النموذجية للطباعة والنشر(ط١)، بيروت، ١٩٩٨.
- **إبراهيم**، أنيس، أرض الديس، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣.
- **برغوث**، شذى، بروق، مجموعة مشتركة، إعداد يوسف حطيني، دمشق، ٢٠٠١.
- **البقالي**، حسن، مثل فيل يبدو عن بعد، سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٠.
- **تامر**، زكريا، دمشق الحرائق، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لندن، ١٩٩٤.
- **تامر**، زكريا، الرعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لندن، ١٩٩٤.
- **الحسن،** أيمن، عصا موسى، دار النمير، دمشق، ٢٠٠٦.
- **حطيني**، يوسف، ذماء. د.ن، دمشق، ٢٠٠١.
- **الدانا**، ندى، أوراق اللعب...أوراق النار، .د.ن، د.م، ١٩٩٦.
- **السباعي**، نادر، حبل المساكين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٨٨.
- **الشعلان**، سناء، تراتيل الماء، الوراق للنشر والتوزيع، عمان٢٠١٠.
- **شلبي**، بسام، احتجاج معلب، د.ن، دمشق، ٢٠٠١.
- **صقر**، علي، لعتمة كانون لون آخر، دار الإشراق، دمشق د.ت.
- **عبد القادر**، مصطفى، المطرقة اللينة، دار معد، دمشق، ٢٠١٠.
- **عز الدين،** عمران، يموتون وتبقى أصواتهم، دار التكوين، دمشق، ٢٠١٠.
- **عمر،** أحمد، قلب الدراق، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط١، ١٩٩٨.
- **العويد**، ماجد رشيد، الغمام، آرام للثقافة والكتب، دمشق، ١٩٩٩.
- **الغضنفري**، منتصر، نفثات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
- **كيالي**، نجيب، قُبلة بالشماسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠.
- **المصري**، مروان، أحلام عامل المطبعة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.
- **المفتي**، هيمى، همسات صينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- **النعيمي**، عائشة، صنوبرة ليمامة المحاق، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

المراجع

- **إيغلتون**، تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.
- **ألان**، جراهام، نظرية التناص. تر: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، ٢٠١١.
- **إيكو**، أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي (ط١)، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦.
- **بارت**، رولان ، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، بيروت١٩٨٨.
- **بن بو عزيز**، وحيد، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، (ط١)، بيروت، الجزائر، ٢٠٠٨.
- **الجزار، محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.**
- **حسين**، خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧.
- **حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.**
- **ريكور**، بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، (ط١)، بيروت، ٢٠٠٩.
- **ريكور**، بول، الزمان والسرد/ ج٢، التصوير في السرد القصصي، تر: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، (ط١)، بيروت، ٢٠٠٦.
- **ريكور**، بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (ط)، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- **ساميول، تيفين، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب (ط١)، دمشق، ٢٠٠٧.**
- **سلفرمان**، ج. هيو، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، (ط١)، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٣.
- **شرفي**، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، (ط١)، بيروت، الجزائر، ٢٠٠٧.
- **عبد السلام**، مصطفى بيومي، التناص ... مقاربة نظرية شارحة، عالم الفكر، ع١، مج٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت يوليو – سبتمبر، ٢٠١١.

- **العمامي**، محمد نجيب، - الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، سوسة، ٢٠٠١.
- **كولر**، جوناثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، العدد٥١٤، القاهرة، ٢٠٠٣.
- **بن مبروك**، الأمين، القصة القصيرة عند زكريا تامر، الانتهاك المنظم، مكتبة علاء الدين، (ط١)، صفاقس، ٢٠٠٨.
- **مجاهد**، أحمد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- **محمد**، ولاّت، دلالات النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧.
- **يقطين**، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، (ط١)، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠١.
- **يونس**، محمد عبد الرحمن، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، (ط١)، بيروت، ١٩٩٥.

❑❑

جماليات الاقتباس والتضمين في ضوء نظرية التناص

(ابن الوردي نموذجاً)

❑ د. رود محمد خباز*

مقدمة:

يحار الدارس في انتقاء الكلمة التي تدل على تأثر الأديب بنتاج غيره ، ذلك أن المفردات الدالة على التأثر في الأدب العربي تكثر كثرة ملحوظة ، منها : الاقتباس ، والتضمين، والأخذ، والإغارة، والغصب، والانتحال، والسرقة، والتطفل، والاجتلاب، والإيداع...وغيرها، ولهذه المفردات ولغيرها نصيب – يقل ويكثر – من الذكر في الموروث الثقافي.

وليست الحيرة وقفاً على انتقاء المفردة الدالة على التأثر فحسب، ذلك أن مدلول كل مفردة ليس له حدود حاصرة، ولا بنية ثابتة ساكنة ؛ ففي الأدب، والبلاغة، والنقد، والتفسير ما يدل على اختلاف في الرؤى، وتباين في الموقف، واختلاف في انتقاء المفردة، إلى حدٍ تغدو معه الإحاطة بمفهوم التأثر و التأثير بعيدة المنال.

ودار الزمن دورته ، وشاع في كتب الأدب والنقد والبلاغة مصطلح : (التناص) ، وترافق شيوعه — وما يزال — بإشكاليات كثيرة تمس قضايا تتصل به مساً رفيقاً أو عميقاً ، منها : أهميته ، وبداياته ، و مصطلحاته ، وسماته ، ومحدداته ، وروّاده... ؛ فكان التناص شوطاً إضافياً طويلاً في مضمار الكلام على التأثير والتأثر ، ومقاربة هذا المصطلح لا تخلو من مقاربةٍ لقضيةٍ قديمةٍ متجددة نسبياً بما فيها من تشابك عميق.

❖ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية ، اختصاص موسيقا الشعر ، كلية الآداب الثانية (حماة) بجامعة البعث.

ومن يقرأ ديوان ابن الوردي يجد فيه عالماً متنوعاً، وفنوناً ملونةً ثرةً من المواضيع الغزيرة، والمتفاعلة مع أدق ما يحيط به من تفاصيل حياته الغنية بالأحداث المؤثرة.

وما يثير الانتباه في شعره أيضاً تضمينه ضمن نصوصه الشعرية والنثرية عبارات وجملاً وأبياتاً استقاها من مصادر متنوعة كالقرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الأمثال، أو الشعر، أو المقامات، وكان تضمينه من شعر الشعراء الذين سبقوه من العصر الجاهلي، وصدر الإسلام، والأموي، والعباسي مثل: الأعشى، والمتنبي، وابن زيدون، والمعري (إلى حد بعيد).

وهذا ما يدل على سعة أفقه الثقافي، وإرثه العظيم: التاريخي والأدبي، وبديهته الحاضرة في استحضار نصوص تتوافق مع معاني أبياته، وأوزانها، ورويها...

وهذا التضمين لمسنا تجلياته واضحة لدى ابن الوردي ؛ مما دفعنا إلى دراسة هذه الظاهرة لديه، وجعل ديوانه نموذجاً لشاعر من التراث العربي القديم، والتمحيص فيه من منظور الاقتباس والتضمين في ضوء نظرية التناص الحديثة، وسيتجه التناول إلى شعره، أكثر منه إلى نثره، ولكن بعد أن نقدم في عجالة ما يقرّبنا من عوالم الشاعر: ابن الوردي.

تعريف بابن الوردي[1]:

هو زين الدين، عمر بن المظفر بن عمر بن محمد بن أبي الفوارس المعري الحلبي، ولد في المعرة عام (٦٨٩هـ)، ونشأ في حلب، وتفقه فيها، وأخذ علمه عن مشاهير العلماء والقضاة والفقهاء في عصره.

ومع أن المشهد الثقافي والشعري قد تراجع كثيراً في القرنين السابع والثامن، اللذين عاش فيهما ابن الوردي ؛ غير أنه يمكن القول باطمئنان: إن ابن الوردي كان شاهداً على عصره، وعلامة بارزة فيه، جدّ واجتهد ؛ فحصّل علماً أقرب لما يسمى: العلم الموسوعي في زماننا ؛ فقد اشتهر بالفقه، والتاريخ،

---

[1] هذا التعريف موجز وملخص، وللتوسع يمكن العودة إلى الكتب الآتية:
- شذرات الذهب /ج٦/ ص ١٦١
- إعلام النبلاء /ج٥/ ص٣
- الدرر الكامنة /ج٣/ ص٢٧٢
- تاريخ معرة النعمان /ج٣/ ص١١٩
- طبقات الشافعية للسبكي /ج٦/ ص٢٤٢
- بغية الوعاة /ج٢/ ص١٢٧
- فوات الوفيات /ج٣/ ص١٥٧

والنحو، واللغة، والشعر، والنثر، والجغرافية، وترك آثاراً تتصل بهذا كله ؛ فقد كان ملازماً للأشغال والاشتغال بالتصنيف، إلى جانب حسن الخلق والورع والزهد والتواضع.

توفي في حلب بالطاعون عام (٧٤٩ هـ) ؛ لتطوى صفحة مشرقة من صفحات الأعلام الكبار في التاريخ العلمي والأدبي والإنساني :

تعريف التناص:

التناص : ((نظرية من نظريات ما بعد الحداثة... ولدت في أحضان السيميولوجية (السيميائية)، والبنيوية، ابتداءً بالشكلانية، وانتهاءً بالتشريحية، وإن كانت مدينةً بكثير من ملامحها لغيرهما))[١]

و التناص : ((حوارٌ بين النصوص، وتداخلٌ فيما بينها))[٢]

و التناص هو : ((أن يلحظ القارئ علامات بين عمل وأعمال أخرى سبقته، أو جاءت بعده))[٣]

ويجري الحديث عن الإشارة المركزة في شكل من أشكال التناص الذي يستحضر فيه الشاعر نصاَ ((أيّاً كان مصدره، أو نوعه، سواء أكان قصيدة شعرية، أم نصاً نثرياً، أم أسطورة، أم حادثة تاريخية معينة... عن طريق الإشارة المركزة ؛ بحيث تغدو هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص، من دون أن يكون هناك حضور لفظي كامل أو محوّر أو جزئي لها في النصوص اللاحقة))[٤]

كما يجري الحديث عن دمج بين الذاكرة الخاصة للمؤلف وبين ذاكرة النص نفسه ؛ فالقراءات السابقة لابد أن تكون حاضرةً إلى درجة ما فيما نكتبه ((وكل نص هو : كتابة مخطوطة فوق نص آخر.))[٥]

وذلك لأن المنشئ في ((المنظور التاريخي اكتسب خبرات وثقافات تأصلت في نفسه، سواء أستمد ذلك بوعي، أم بغير وعي ؛ مما يعزز لدينا فكرة هي أن المنشئ أيا كان ترتيبه الزماني، إنما هو حلقة في سلسلة حلقات سابقة ولاحقة...))[٦]

---

(١) جينيت ، جيرار ، طروس الأدب على الأدب ، ص ١٢٦.

(٢) جمعة ، د.حسين ، المسبار في النقد الأدبي ، ص ١٣٢.

(٣) الحلبي ، د.أحمد طعمة ، التناص بين النظرية التطبيق ، شعر البياتي أنموذجاً ، ص ١٨١.

(٤) بارت ، رولان ، نظرية النص ، ص ٣٨ -٣٩

(٥) تودورف ، تزيفتان ، نقد النقد ، رواية تعلم ، ص ٩١

(٦) جمعة ، د.حسين ، المسبار ، ص١٤٢

والتناص هو: تشابك معقد، يغدو معه ((النص ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحدة...؛ فالنص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي ؛ بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف. إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أولا شعورياً، والموروث يبرز في حالة تهيّج، وكل نص هو حتماً نص متداخل intertext))[١]

أهمية التناص:

يجد الدارس في الدراسات التي تتناول التناص ما يشير إلى قيمته، أو إلى أهميته، فقد عدّ التناص شرط وجودنا، وشرط استمرارنا ؛ لأن ((الكتابة حدث لا ينتهي من التناصية... إن التناصية شرط وجودنا، وهي من دون منازع شرط استمرارنا ؛ فليس من أمر / شيء/ نص في العالم لا يستدعي التناصية.))[٢]

فهو ضرورة في الحياة والأدب، وهو لا يقلل من أهمية النص الأصلي ؛ لأن النص يبنى ((بشكل تام من نصوص أخرى، ويبقى نص التناص أساسه المسيطر))[٣]

وقد يمنح النص الأصلي جمالاً ليس ملحوظاً، ((وقد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، أو يظهرها بحلة كانت خافية، أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص))[٤]

ولا نكران في أن ((امتلاك الشيء له أن يمنح النفس، أول مرة، لذة ونشوة، ولكن النفس لا تلبث أن تمل ؛ فتروح تبحث عما يزيل مللها، ويبدو أن النفس الإنسانية يتنازعها على الدوام تياران اثنان ؛ فهناك – كما يقول د. شكري عياد – ((ميل دائم إلى الإتيان بالجديد، كما أن هناك ميلاً إلى المحافظة على القديم، وقوام الحضارة هو: التكامل والتوازن بين النقيضين))[٥]

فالتناص: رابطة قربى، وصلة تجمع بين القديم والحديث، وهو يسهم في حل مشكلة التنازع بينهما.

---

[١] الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ملف (الحداثة في اللغة والأدب) - ج٤ – م٤ – ع٤ – ١٩٨٤ – ١٥ نقلاً عن ليتش

[٢] الأحمد، نهلة فيصل، التفاعل النصي (التناصية : النظرية والمنهج)، كتاب الرياض، العدد (١٠٤) – يوليو – ٢٠٠٢ – مؤسسة اليمامة الصحفية – ص ٦ - ٧.

[٣] ساميول، تيفين، التناص ذاكرة الأدب، دمشق – ٢٠٠٧ – ص ٢٧.

[٤] جمعة، د.حسين، المسبار – ص١٦٠.

[٥] ويس، د.أحمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص ١٢

وبعد: فهذا جانب من القضايا التي تتصل بهذا المصطلح العصري، أقصد: التناص، وأبرز ما في هذه القضايا أن نظرية التناص فيها قدر من استيعاب المفاهيم السابقة، ولا سيما الاقتباس والتضمين، هذا إن لم نقل بهيمنة نظرية التناص على تلك المفاهيم السابقة، ودمجها إلى الحد الذي تغدو فيه جزءاً من كل، وأن هذه النظرية هي في حراك دائم تخصيصاً ومناقشةً، وأساليب تناول، ونتائج، وهذا وغيره يجعل من هذه النظرية تقوم على قضايا لا تخلو من إشكالية، والإشكالي من القضايا يصعب فيه الوصول إلى حسم، أو ما يشبه الحسم.

بعض تصريحات ابن الوردي حول الاقتباس والتضمين لديه:

أول ما يمكن أن يقال: إنه إذا كان المتنبي يفخر بأنه في شعره، ومعانيه، وألفاظه سابقٌ هادٍ؛ فيقول:

أنــا الــسابق الهــادي إلى مــا أقــوله   إذ القــول قــبل القــائلين مقــول[١]

فإن ابن الوردي يصرح في مواضع بما يضمن شعره، أو بما يودعه فيه — على ما سوف يأتي — وكأنه لا يجد منقصةً ولا غضاضةً فيما يفعل، بل لعله يدلل على تفاعله، واطلاعه على الموروث الثقافي العربي، وانتمائه إليه.

أمر آخر لابد من الإشارة إليه، وهو: أن كثيراً مما ترك ابن الوردي يدلل على القدرة الفائقة له في نظم الشعر، وانقياده له، حتى من منظومات لا تخلو من عُسر؛ فقد نظم أرجوزة: (بهجة الحاوي) في خمسة آلاف بيت[٢]، وله منظومة في تعبير الأحلام، إضافة إلى ديوانه، ومما زاد في شهرته لاميةٌ مشهورةٌ لقيت عبر العصور اهتماماً كبيراً معارَضةَ وشرحاً، وتخميساً...، وقد جاء فيها ما يشير إلى موقفه من الشعر، ولاسيما في قوله:

وانظــم الــشعر، ولازم مــذهبي   فاطّــراحُ الــرَّفْدِ في الدنــيا أقــل
فهْــو عــنوانٌ علــى الفــضل ومــا   أحــسنَ الــشعرَ إذا لم يُبــتذلْ[٣]

---

[١] المنصف للسارق والمسروق /١

[٢] ينظر: الأعلام للزركلي /ج٢/ ص ٣٦٨

[٣] الحجوري، شرح لامية ابن الوردي /ج١/ ص ٣.
ديوان ابن الوردي، ص٤٠٨

وعلى ذكر هذه اللامية ؛ فإنني لا أستبعد أن يكون ابن الوردي قد حاكى لامية العرب للشنفرى، ولامية العجم للحسين بن علي بن محمد المعروف بالطغرائي ؛ لما لهاتين اللاميتين من شهرة واسعة [1] على أمل أن يكون لقصيدته ما للسابقتين من شهرة، وكان له ما أراد.

وفكرة محاكاة المشهور لدى ابن الوردي يوجد ما يعززها ؛ فقد ذكرت بعض كتب الأدب خبراً جاء فيه قول لابن الوردي: ((تعجبت من اشتهار بيتين ما أحكمَهُما بانيهما، ولا اعتنى بهما، وهما:

مقامات الغريب بكل أرضٍ كبنيان القصور على الثلوج

يذوب الثلج تنهدم البنايا وقد عزم الغريب على الخروج

فخلصتهما من مقامات الغريب، وأوقدت فكرتي ؛ فذاب الثلج، وانهدمت البنايا المستحقة للنقض، وجعلتهما أسمى من السماء، ونقلتهما من كثافة الأرض ؛ فقلت:

مليحٌ ردفه والساق منه كبنيان القصور على الثلوج

خذوا من خده القاني نصيباً فقد عزم الغريب على الخروج))[2]

وبصرف النظر عن مدى توفيق ابن الوردي في هذا الاقتباس ؛ فإن شهرة البيتين كانت الدافع لإعمال فكره، ولسعيه نحو الارتقاء بالمعنى، والسمو به.

الاقتباس وأنواعه:

ثمة ما يشبه الإجماع على أن الاقتباس هو: أن يضمّن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من كتاب الله خاصة، وتذكر بعض كتب البلاغة ثلاثة أقسام للاقتباس ؛ هي: مقبولٌ، ومباحٌ، ومردودٌ ؛ **فالأول** ما كان في الخطب، والمواعظ، والعهود، ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ونحو ذلك.

و **الثاني**: ما كان في الغزل، والرسائل، والقصص.

والثالث، وهو ضربان: أحدهما ما نسبه الله عز وجل إلى نفسه ؛ فلا يجوز أن ينقله المتكلم إلى نفسه، والآخر تضمين آية في معنى هزل.

---

[1] ينظر: بغية الطلب في تاريخ حلب /ج٣/ ص٦٦ ؛ ففيه ذكر لامية الشنفرى ولامية العجم، وهما من محاسن القصائد، وقد نظمت لامية العجم سنة ٥٠٥ هـ.

[2] الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب /ج٢/ ص ٣٢٥ .

وقد عد بعض أهل العلم المضمّن في الحديث الشريف اقتباساً، وزاد بعضهم مسائل الفقه.

والاقتباس من حيث معناه نوعان: نوع لا يخرج المقتبس عن معناه كقول الحريري:

(فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب) ؛ فإن الحريري يكني عن شدة القرب، وهذا المعنى هو ذلك المعنى المقتبس من قوله تعالى: ((وما أمر الساعة إلا كلمح البصر أو هو أقرب)) / سورة النحل (٧٧) /.

ونوع يخرج فيه المقتبس عن معناه كقول ابن الرومي:

لـــــئن أخطـــــأت في مدحـــــيـــــ ـــــك مـــــا أخطـــــأت في منعـــــي

لقـــــد أنـــــزلت حاجاتـــــي ((بـــــوادٍ غـــــير ذي زرع))

فإن الشاعر كنّى به عن الرجل الذي لا يرجى نفعه، والمراد في الآية الكريمة من / سورة إبراهيم (٣٧) /: أرض مكة المكرمة.[١]

بقي أن نقول: إن بعض كتب البلاغة يفرقون فيها بين أنواع الاقتباس، ويذكرون منها: التضمين، والإيداع، والاستعانة[٢]، ونرى من المفيد أن نذكر أن الإيداع في تلك الكتب هو: أن يعمد الشاعر أو المتكلم إلى نصف بيت لغيره، ويودعه شعره سواء أكان صدراً أم عجزاً، وأما الناثر فإن أتى بنثره بنصف بيت لغيره سُمّي: إيداعاً، وإن كان لنفسه سُمّي: تفصيلاً.[٣]

جماليات الاقتباس:

إذا كان من العسير تبيان ما للاقتباس، وما عليه من جوانب جمالية ؛ لارتباط كل اقتباس بالسياق الأصل، والسياق الجديد، وبمدى توفيق المقتبس فيما صنع، فإن بعض الجوانب الجمالية العامة تتراءى فيما صدر عن هذا المفهوم ممن عُنوا به، ومنها:

ثمة معنى لغوي عام يشير إلى جانب جمالي في مادة: (قَبَسَ) ؛ فالاقتباس حقيقة: أخذ القَبَس، وهي الجَذْوة من الجمر، ولأن هذا الأخذ ينتفع به ؛ فقد انتقلت دلالة الاقتباس استعارةً إلى الانتفاع ليس بالنار أو

---

(١) ينظر: خزانة الأدب لابن حجة الحموي /ج٢/ ص ٢٥٦ - ٢٥٥ -٢٥٧.

(٢) ينظر: تحرير التحبير لابن أبي الإصبع المصري /ج١/ ص ١٥.

(٣) تحرير التحبير /ج ١/ ، ص ٧٥

الضوء فحسب، بل إلى انتفاع فيه عموم[١]، ومن ثم كانت الدعوة إلى إلزام النفس بالبحث عن الحسن منه والجميل ؛ كالذي نجده في قولهم: ((عليك بحسن الاقتباس، والصبر على الناس، فإنك إن كنت لا تصحب إلا المهذبين من أهل العقول، ولم تصبر من الناس على الفضول، عدمت الحلم، ونسيت العلم... اقتبس منهم المحاسن، وتجاوز عن المساوئ))[٢]

إن اقتباس المعاني، وتشكيل الصور له طريقان: اقتباس لمجرد الخيال وبحث الفكر، واقتباس زائد عن الخيال والفكر، وعلى هذا فإن الصور الذهنية تمتزج بالعلوم التي يكتسبها الإنسان، ويؤلف صوراً يتولّاها المتلقي بالتأمل ؛ فالاقتباس له أثر ما في جمال الخيال.

ودعوة المقتبس إلى البقاء في دائرة الحسن من شروط جودة الاقتباس ؛ فقد جعل علماء البيان تضمين كلامهم شعراً كان أم نثراً شيئاً من القرآن — لا على أنه منه — من المحاسن، وسمو الاقتباس ؛ فلا يجوز أن يورد المقتبس الكلام على وجه يكون فيه إشعاراً بأنه من القرآن.[٣]

ويرى ابن الأثير أن اكتساب الكتابة الأدبية، وامتلاك ناصيتها، كل هذا يتأثر بالقدرة على الاقتباس من القرآن الكريم، والأخبار النبوية، ودواوين فحول الشعراء[٤] وغيرها، وكأن الاقتباس عنده يحسن ويجود إذا كان اطلاع الناشئة اطلاعاً عميقاً مقتدراً، دالاً على تفاعلٍ لا يخلو من الإبداع.

ويشير بعض أهل العلم إلى جمالية الاقتباس بعبارات معيارية، من ذلك مفردات من مادة: (بدع)، كما يقول ابن حجة: ((ومن بديع الاقتباس للشيخ زين الدين في خطبته في الكلام على المائة غلام، وهو (لعمري ما أنصفني من أساء الظن من قال إني رضيت مع درجة العلم بهذا الفن، والصحابة كانوا ينظمون وينثرون، ونعوذ بالله من قوم لا يشعرون).))[٥] ولعل موقع الاقتباس الذي عده ابن حجة بديعاً هو في: (لا يشعرون)، وقد جاءت العبارة فاصلة في آيات عديدة منها: سورة البقرة (١٢)، والأعراف (٩٥)، ويوسف (١٥) (١٠٧)، والنحل (٢٦) وغيرها، وقد وصف بها المخادعون، والمفسدون، ومن ضل سعيهم، والمهلَكون، والغافلون، والمعذبون بذنوبهم ؛ فهؤلاء كلهم لا يشعرون بما هم عليه، وحاصل الأمر أنه اقتباس يكثف دلالات كثيرة بإحالة ذلك على المواضع والأصول التي جاء بها القرآن الكريم.

---

(١) ينظر: التحرير والتنوير /ج١/ ص٤٣٠٣.
(٢) التوحيدي، أبو حيان، الصداقة والصديق /ج١/ ص ٨٢.
(٣) ينظر: العيون الغامزة /ج١/ ص٧.
(٤) ينظر: المثل السائر لابن الأثير /ج١/ ص٩١.
(٥) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب /ج٢/ ص ٤٧١.

والجمال الكامن في بديع الاقتباس، ربما غدا مدعاة لأخذه ودمجه ؛ فقد أعجب ابن نباته بقول الشاعر[١]:

عاتبت إنسان عيني في تسرعه فقال لي: (خلق الإنسان من عجل)

فأخذه، وجعله مطلعا لقصيدة له[٢].

والاقتباس الذي يحيل الآية السابعة والثلاثين من سورة الأنبياء، هو في السياق الجديد يفيد أن مقلة الشاعر لكثرة عجلها كأنها خلْق منه، وما تقدم لا يعني بحال أن التأثر في مصطلحاته الكثيرة، ومنها الاقتباس، يلازم منزلة من الجمال لا يزايلها ؛ لأن بعض المصطلحات تنطوي على دلالة سلبية تخرج التأثير من هالة الجمال هذه ؛ فأي جمال في (الانتحال)، و(الإغارة)، و (الغصب)، و(السرقة)، و(التطفل)، وللتدليل على انتفاء الجمال فيها نعرض الأمثلة الآتية:

يورد ابن حجة [٣] قول ابن نباته:

يلوح لعيني ماشقاً نونُ صدْغه فأعبدُ خلّاقي على ذلك الحرف

ثم يذكر أن ابن الوردي أخذ هذه النكتة بقافيتها، وغالب ألفاظها ومعانيها ؛ فيقول:

يا بدر تمٍّ نوره باهر منزله في القلب والطرف

صدغك حرف النون في مشقه من يعبد الله على حرف[٤]

ويعقب ابن حجة بقوله: ((ولعمري إنها سرقة فاحشة.))[٥]

حاصل الأمر في هذا الموضع أن ابن نباته جاء بنكتة بنيت على اقتباس من قوله تعالى: ((ومن الناس من يعبد الله على حرف)) / سورة الحج (١١) / أي شك في عبادته شُبّه بالحال على حرف جبل في عدم ثباته، وقد أفاد ابن نباته من الاشتراك في دلالة (حرف) ؛ فأراد الشعر الرقيق الذي رسم حرف النون، ولاشك أن

---

[١] ورد البيت في الديوان بصورة أخرى ، ص٣٢

تقنعت أتى رزقي على رغمه لكن خلقنا من عجل

[٢] ينظر: خزانة الأدب /ج٢/ ص ٧١.

[٣] ينظر الحموي ، ابن حجة ، خزانة الأدب /ج٢/ ص ٧١.

[٤] ديوان ابن الوردي ، ص ٢١٣.

[٥] الحموي ، ابن حجة ، خزانة الأدب /ج٢/ ص ٧١.

هذه الصورة جميلة ؛ لأنها قائمة على التقاط مفردة من مفردات الجمال الحسي الذي يؤثر في تأجيج المشاعر، ولم يستطع ابن الوردي أن يضيف عليها ؛ لذلك ربما عدّ ابن حجة هذا الأخذ (سرقة فاحشة).

وابن الوردي (يتطفل) — على حد وصف ابن حجة له — على ابن نباته، وذلك في قوله :

سجّادةٌ أذكرتني   منك الذي كنت أعلم

أهديتها لمحبٍّ   صلّى عليها وسلّم[1]

فهما مقتبسان من قول ابن نباته :

إن لسجادتي الحقيرة قدْراً   لم يفتها في بابك التعظيم

شرفت إذ سعت إليك فأمست   وعليها الصلاة و التسليم[2]

ولا ريب في أن إطلاق مصطلح التأثر بدلالته الإيجابية، أو السلبية، له مسوغاته على الأقل من وجهة نظر من أطلقه ؛ فابن حجة الذي اتهم ابن الوردي بالسرقة — على ما سبق — نراه يطلق مصطلحاً آخر هو: (الأخذ) ؛ فهو يورد قول ابن نباته :

وأهيف ينهب أرواحنا   ووجهه كالروض البسّامْ

تنم خداه بقتل الورى   فخدّه ورد ونمّامْ

ويعقب ابن حجة بقوله : ((وأخذها ابن الوردي أيضاً، ولكن زادها نكتة أخرى بقوله :

إن قال: صف عذاري وصف مبتكر   ووجنتي قلت: خذ يا صنعة الباري

هذا عذارك نمّام ومسكنه   نار بخديك، والنمّام في النار))[3]

الذي يمكن أن يستخلص من هذا أن ابن حجة أطلق مصطلح : (الأخذ)، ولم يقل سرقة ؛ للإضافة التي استطاع ابن الوردي أن يزيدها بحوار ذكي شفاف ؛ مما جعل بيتيه أكثر شاعرية من بيتي ابن نباته.

---

[1] ديوان ابن الوردي ، ص ١٩٩

[2] ينظر: خزانة الأدب /ج٢/ ص ٧٥.

[3] ديوان ابن الوردي ، ص ١٩٩.

خزانة الأدب /ج٢/ ص ٩٠.

اقتباس ابن الوردي من القرآن الكريم:

إن اقتباس الوردي من القرآن الكريم عموماً له ما يسوغه ؛ فهو فقيه يستمد أحكامه كما هو معلوم من القرآن الكريم في المقام الأول، ويفترض أن القرآن حاضر في نفسه حضوراً لا يمكن التغافل عنه، وشأنه شأن غيره ممن كان يلتقط ((من القرآن الكريم الذي أخرس الفصحاء، وأفهم البلغاء ؛ ما يوشح به المتمثل لفظه، والواعظ وعظه، والكاتب كتبه، والخاطب خطبه))[1].

ولا ريب أن الإحاطة باقتباساته من القرآن يضيق بها هذا المقام، ومما يمكن أن يشار إليه ما يلي:

مر قبل قليل أن الوعظ والنصح من المجالات الحقيقية الثرة للاقتباس من القرآن الكريم، وثمة ظاهرة أسلوبية إشارية أعتقد أن ابن الوردي قد اقتبسها بوعي، أو من دون وعي، تلك أن أفعال الأمر والنهي كانت من لوازم الوعظ والنصح فعلى سبيل المثال في سورة لقمان وردت الأفعال: (لا تشرك، اشكر لي، صاحبهما، اتبع، أقم الصلاة، وأمر بالمعروف، وانه عن المنكر، واصبر على ما أصابك، لا تصعّر، لا تمش)، ينظر سورة لقمان الآيات (١٦ - ١٩)، ومن يدقق في لامية ابن الوردي الشهيرة، التي سبقت الإشارة إليها، يجد أن ابن الوردي قد استلهم هذه الظاهرة الأسلوبية، وضمّنها قصيدته، وهي سبعة وسبعون بيتاً مطلعها:

اعتــــزل ذكـــــر الأغانــــي والغـــــزل وقــــل الفــصلَ، وجانــب مَــنْ هـــزلْ

ومنها:

أي بـــني اسمـــع وصــــايا جمعـــت حكمــــاً خُــصّت بهـــا خــيرَ الملــــلْ[2]

ومن أفعال الأمر التي مرت في اللامية الأفعال: (دع – اترك – اتق الله – اطلب العلم – ولا تكسل – لا تقل...)

وقد يكون هذا الاقتباس شعورياً أو لا شعورياً، غير أن بعض المواضع من اللامية يدل على اقتباس صريح، القصديّة فيه واضحة، كما في قوله:

---

[1] الحاوي للفتاوي /ج١/ ص ٢٥٧.

[2] ديوان ابن الوردي ، ص ٤٠٦.

الحجوري ، أبو عبد الرحمن يحيى بن علي ، شرح لامية ابن الوردي ، ص ٣ ، وما بعدها .

اعتـــــبر نحـــــن قـــــسمنا بيـــــنهم تلقـــــه حقـــــاً، وبالحـــــق نـــــزل [١]

ففـي هـذا البيت اقتباسـان، الأول: قـول ابـن الوردي (نحن قسمنا بينهم)، وهو من قوله تعالى: ((نحن قسمنا بينهم معيشتهم...))/ الزخرف (٣٢) /.

والثانـي قـوله: (وبالحـق نـزل) ؛ فهو مقتبس من قوله تعالى: ((وبالحق أنزلناه وبالحق نزل)) / الإسراء (١٠٥) /، وفي هـذا الاقتباس نصح، ودعوة إلى الاعتبار بأن الأرزاق مقسمة من الله عز وجل، وأن ما جاء به القرآن هو حق لا سبيل من الباطل إليه، وفي هذا الاقتباس أمر آخر على درجة من الأهمية ؛ هو: أن ابن الوردي يثق بفهم القارئ ؛ الذي يمكن أن يكمل السياق بما غاب عنه من مفردات.

وليست كـل اقتباسـات ابـن الـوردي يمكـن أن تكـون علـى حظ مـن التوفيق، بـل ربمـا جانبه التوفيق ؛ كالذي في قوله في (فلاحٍ اقتباساً):

ربَّ فلّـــــــاح ملـــــــيح قـــــال: يـــــا أهـــــل الفـــــتوه

ردفي أثقـــــــل خـــــــصري فأعينونـــــــي بقـــــــوه [٢]

إن اقتباس: (فأعينوني بقـوة) يحيل إلى سورة الكهف: ((فأعينوني بقوة أجعل بينكم وبينهم سداً)) / الكهـف (٩٤) /، والسياق الأصلي يفيد أن ذا القرنين أراد أن يدفع شراً عظيماً ليأجوج ومأجوج ؛ فتطلب عملاً خارقاً ؛ فطلب العون لإنجاز هذه المهمة.

أمـا السياق الجديـد ؛ فهـو يخرج العـون مـن الخـارق إلى عـون مبتذل يبدو فيه المليح أقـرب إلى أهـل الاحتياجات الخاصة، في مبالغة لتصوير ما هو عليه المليح من موفور الصحة.

واقتباسـاته ليست وقفاً على شعره فحسب ؛ فالمطّلع على نثره يجد هذه الظاهرة منتشرة فيه أيضاً، ومن ذلـك قـوله في الحمامـة: ((حملـت الأمانة التي أبت الجبال حملها وامتثلت مرسوم: إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانة إلى أهلها.))[٣]

وهـذا القـول يحيل إلى اقتباسـين، الأول قـوله تعـالى: ((إنـا عرضـنا الأمانـة علـى الـسموات والأرض والجبال فـأبين أن يحملـنها)) / الأحـزاب (٧٢) /، و الثاني قوله تعالى: ((إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات

---

[١] ديوان ابن الوردي ، ص ٤٠٦

[٢] ديوان ابن الوردي ، ص ٤٢٤

[٣] السيوطي ، الحاوي للفتاوي / ج١ / ص ٢٥٨.

إلى أهلها)) / النساء (٨٥) /، واقتباسات ابن الوردي من القرآن كثيرة، وهي تدل على أن القرآن الكريم حاضر في عقله، وقلبه، ووجدانه، وينطلق به لسانه، ويستلهمه في شعره ونثره.

تضمين ابن الوردي من الشعر:

اختيار كلمة (تضمين) للدلالة على تأثر ابن الوردي بشعر من سبقه من الشعراء ؛ جاء من أنه مصطلح ارتضاه ابن الوردي، ونصّ عليه صراحة على ما سوف نبين.

وقد دل استقراء بعض السياقات العامة التي ورد فيها التضمين على أنه يرد بدلالات ثلاث ؛ **الأولى**: أن التضمين يعني أن تؤدي كلمة مؤدى كلمتين ؛ فالكلمتان مقصودتان قصداً وتبعاً، كما في قوله تعالى: ((لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم)) / النساء(٢) / ؛ فقد قيل: إن الفعل (تأكلوا) ضُمّن معنى: تضمّوا ؛ فتعدى الفعل الأول بما يتعدى إليه الفعل الثاني، والمعنى لا تضموها إليها آكلين[١]، وهذه الدلالة للتضمين لا تتصل بما نحن فيه.

والثانية: أن التضمين هو أن يكون البيت الأول من الشعر محتاجاً إلى ما بعده كي يكتمل معناه، وهذه الدلالة لا تدخل في نطاق البحث أيضاً.

والثالثة: أن التضمين يعني أن يستعير الشاعر أنصاف الأبيات، أو الأبيات من شعر غيره، ويدخلها في شعره [٢]، وعلى هذا مدار البحث، وقد نصّ أرباب البديع على أن أحسن التضمين ما صُرِف عن معنى غرض الناظم الأول[٣].

ويجد الدارس في أثناء الكتب المصنفة لهذا الغرض مواضع من التضمين: الحسن، والغريب، والظريف[٤].

وبالعودة إلى تضمين ابن الوردي نورد المثال الآتي: ((قلت: [الكلام لابن الوردي] مضمناً من شعر المتنبي:

إذا كان المحب قليل مالٍ ... فما أيامه إلا ليالِ

[١] بن هشام، جمال الدين الأنصاري، مغني اللبيب، ص ٨٩٨.

[٢] العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين /ج١/ ص١٢.

[٣] سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر /ج١/ ص ٣٤٥.

[٤] ينظر: سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر /ج١/ ص ٢٢، ومعاهد التنصيص /ج١/ ص ٤١٧.

لقـــد هــــان المُقِـــلُّ علــــى الـــبرايا (فلــــم يخطـــــر لمخلـــــوق بـــــبال)
وأصـــــبح بـــــين أهلـــــيه غـــــريباً طـــويل الهجـــر منـــبتّ الحـــبال))[1]

ما يمكن أن يقال في هذا التضمين: إن كلام ابن الوردي على محب قليل المال، أيامه سود، وهو ذليل، خامل الذكر، غريب بين أهله، منفرد، منقطع الأسباب، وجاء التضمين مصروفاً عن المعنى الأصل الذي جاء به المتنبي في قوله في بيتيه:

كـــأن المـــوت لم يفجـــع بـــنفسٍ ولم يخطـــــر لمخلـــــوق بـــــبال
بـــدار كـــلّ ســـاكنها غـــريبٌ بعـــيد الـــدار منـــبتّ الحـــبال[2]

والبيتان من قصيدة في رثاء والدة سيف الدولة، والمتنبي في البيت الأول منها يستعظم موت هذه المرأة، حتى كأن الناس لم يروا موتاً، ولم يخطر على قلب أحد، وموت الكبراء يعظم عند الناس مع فشوِ الموت وعمومه.[3]

ويعني بالدار في البيت الثاني: القبر والمقبرة، ومن سكنها فقد بعُد عن أهله وعشيرته، وطال هجره إياهم، وانقطع وصاله عنهم.[4]

ومع أن ابن الوردي وفّق إلى حد ما في تضمينه، غير أن السياق الذي ورد فيه بيتا المتنبي هو أكثر فناً وجمالاً، وقيمةً تعبيريةً وأدبيةً، وإني لأميل إلى الاعتقاد أن قصيدة المتنبي من عيون الرثاء والعزاء في الأدب العربي، ولاسيما في رثاء المرأة.

وقد كان تضمين ابن الوردي شعورياً مقصوداً؛ بدلالة نص ابن الوردي صراحة على ذلك، لكنّ في البيت الأول من أبيات ابن الوردي تضميناً لا شعورياً؛ لم يشر ابن الوردي إليه، إلا أنه يقترب من قول معن بن زائدة:

إذا كـــان الجـــواد قلـــيل مـــال ولم يُعـــذر تعلـــل بالحجـــاب[5]

فلا يخفى ما بين الشطرين الأولين من تقارب.

---

[1] ديوان ابن الوردي، ص ٢١٥.
[2] ديوان المتنبي /ج١/ ص ٤١٧.
[3] ينظر: شرح ديوان المتنبي /ج ١ / ص ٤١٧.
[4] ينظر: معجز أحمد /ج١/ ص٣٢٠.
[5] البغدادي، تاريخ بغداد /ج١٢/ ص ٢٢٨.

ومن الأمثلة على تضمين ابن الوردي قوله :

يا ليل مهما شئت طُل لو شاء حبّي قصّرك

ولو رعاني قمري ما كنت أرعى قمرك[١]

ففي هذين البيتين نظرٌ إلى قول ابن زيدون :

يا ليل طُل لا أشتهي إلا بوصل قصرك

لو بات عندي قمري ما بتّ أرعى قمرك[٢]

وبالإجمال فإن الدلالة الأصل والفرع لا تخرج عن ذم قصر الليل عند الوصال، و طوله عند الهجر و النفار، وللشعراء في طول الليل وقصره، وبعد ما بين عشائه وسحره معانٍ رائعة، وأوصاف ناصعة.[٣]

وديباجة هذه الأبيات لا تخلو من رشاقة في الألفاظ، ورقة في المعاني ، ولطف في المشاعر، ويبدو أن ابن زيدون أكثر شاعرية لفظاً ومعنىً فيما أعتقد.

تضمين ابن الوردي والمعري:

كثر هم الشعراء الذين نهل ابن الوردي من معين أشعارهم، وقد سبق ذكر أمثلة للمتنبي، وابن زيدون، وابن نباته، ... لكن من اللافت للنظر تأثره بأبي العلاء المعري في مواضع كثيرة، ربما لأن ابن الوردي أراد أن يكون خير خلف لخير سلف، وكل منهما ينتمي إلى المعرة موطناً، و لاريب في أن شهرة أبي العلاء كانت محرضاً لابن الوردي لمدارسة شعر أبي العلاء، والإفادة منه، وفيما يلي بعض الأمثلة: جاء في ديوان ابن الوردي : ((قلت مضمناً من أبيات أبي العلاء)) :

لئن كانوا النجوم فأنت شمسٌ ولولا الشمس ما حسن النهار[٤]

ضمن ابن الوردي الشطر الثاني من شعر المعري، وتمام بيت المعري هو :

جمال المجد أن يثنى عليه ولولا الشمس ما حَسُنَ النهار[٥]

---

[١] ديوان ابن الوردي ، ص ٢٠٩.

[٢] ديوان ابن زيدون ، ص١٨٥.

[٣] الإربلي ، بهاء الدين ، التذكرة الفخرية /ج١/ ص٢٣.

[٤] ديوان ابن الوردي ، ص٢٣٠.

[٥] شروح سقط الزند /ج٢/ ص ٨١٤.

وبيت المعري مشهور وشائع يجري مجرى المثل[١]، والفرق بين الدلالتين أن ابن الوردي جعل (الممدوح) في تشبيهه الضمني (مشبهاً)، في حين كان (المجد) في بيت أبي العلاء هو: (المشبه)، والفرق بين المشبهين أن (المجد) عام، و (الممدوح) خاص، من هنا ندرك أن صورة أبي العلاء كانت أكثر عمقاً وتجريداً، وهذا يناسب رؤية أبي العلاء الفيلسوف، ثم إن المعنى لدى أبي العلاء أقل مبالغة بالمقارنة مع معنى بيت ابن الوردي.

ويتابع ابن الوردي تضمينه من شعر المعري ؛ فيقول:

جمالك غارت الأبكار منه وأضحت لا يقرّ لها قرار[٢]

وبيت أبي العلاء هو:

إلام تكلّف البيد المطايا بعزم لا يقر له قرار[٣]

وجملة: (لا يقر له قرار) في بيت المعري أكثر ملاءمة للمعنى ؛ فهي في صفة: (للعزم)، ودلالة الصفة أنه عزم ماض، طموح، لايكل، ولا يمل، وليس له إلى الراحة سبيل، وهذا العزم هو عبء، وأي عبء على رواحله، بينما جاءت جملة: (لا يقر له قرار) في صفة الأبكار من النساء اللواتي يشعرن بغيرة إزاء وسامة الممدوح، تجعلهن مضطربات حائرات.

ولو تتبع الباحث بعض السياقات التي جاءت فيها عبارة: (لا يقر له قرار) ؛ لوجد أنها صفة في العاشق[٤]، والمسافر[٥]، وصاحب الدمع[٦]، والقلب[٧]، والخائف[٨]، وفي صفة كريم[٩]، وربما ترافقت هذه العبارة بدلالة سيميائية كالعصا ؛ فقد كانت شعار المسافر الذي لا يقر له قرار.

---

[١] ينظر: زهر الأكم في الأمثال والحكم /ج١/ ص٢٠٤.
[٢] ديوان ابن الوردي ، ص٢٣٠.
[٣] شروح سقط الزند / ج٢ / ، ص ٨١٧
[٤] جميع دواوين الشعر العربي / ج٣ / ، ص ١٦٩.
[٥] ديوان الصبابة / ج١ / ، ص ٢٩.
[٦] المصدر نفسه / ج١ / ، ص ٢٢.
[٧] الحموي ، ياقوت ، معجم الأدباء / ج٢ / ، ص ٢٠٤.
[٨] ديوان أبي الهدى الصيادي / ج١/ ، ص١٧٤.
[٩] جميع دواوين الشعر العربي / ج٧ / ، ص ٤٢٦.

وهذه العبارة: (لا يقر لها قرار) تتصل بالإنسان الذي فارقته السكينة، حباً، أو سفراً، أو حزناً، أو همّة، أو جداً...، وأكثر ما يتلقى ذلك الإنسان بقلبه، والإنسان ينصرف إلى الرجل، لكن ابن الوردي جعل عبارة: (لا يقر لها قرار) للأبكار من النساء، في حين جعلها أبو العلاء المعري في صفة أمر معنوي هو: (العزم).

وهذا الذي تقدم يدل على غنى في الدلالة يتجاوز الدلالة المعجمية.

ولو مضينا في تتبع هذا الموضوع من تضمين ابن الوردي لأبيات من قصيدة المعري ؛ لوجدنا ثلاثة أبيات سلخها ابن الوردي من قصيدة المعري بألفاظها ومعانيها إلا قليلاً، وهي:

وأنــت الــسيف إن يعــدم حُلــياً ... فلــم يعــدم فــرندك والغــرار

وربّ مطــوّق بالتــبر يكــبو ... بفارســه وللــنقع اعــتكار

وزنــد عاطــل يحظــى بمــدح ... ويحــرمه الــذي فــيه الــسوار[١]

ومقارنة مع نص المعري الأصلي والنص المضمّن، نلاحظ أن ابن الوردي قد بدل عبارة المعري: (وللرهج اعتكار) ؛ فغدت: (وللنقع اعتكار) أكثر شيوعا من: (الرهج)، ومن يدقق في معجم أبي العلاء الشعري والنثري يجد أنه مغرم بالغريب.

وثمة خلخلة في الوحدة العضوية عند ابن الوردي، ولاسيما عندما يضمّن ثلاثة أبيات بعد أن يسقط بيتاً موجوداً في القصيدة الأصل، وذلك أن المعري يقول:

وأنــت الــسيف إن يعــدم حلــياً ... فلــم يعــدم فــرندك والغــرار

ولــيس يــزيد في جــري المذاكــي ... ركــابٌ فــوقه ذهــب مهــار

ورب مطــوّق بالتــبر يكــبو ... بفارســه وللــرهج اعــتكار[٢]

والحق أن البيت الذي أسقطه له صلة بما قبله، وبما بعده من قصيدة أبي العلاء، وكأن أبا العلاء، وهو يجيب شاعراً اسمه أبو القاسم ابن جلباب[٣]، يجعل من قصيدته أقرب إلى الأخويات التي تهدف إلى

---

[١] ديوان ابن الوردي، ص٢٣٠ وما بعدها — الفرند: هو جوهر السيف وماؤه.

[٢] المعري شروح سقط الزند، ص ٨١٥.

[٣] هو أبو القاسم علي بن الحسين بن جلباب شاعر مذكور، يلقب بالكامل المعري، ترجمته توجد في كتاب: بغية الطلب في تاريخ حلب / ج /١٠ / ص ٤٥٨٢ - ٤٧٤٧.

الصلة بين أبي العلاء وصاحبه أو غيره ؛ فمشاعر أبي العلاء نحو صاحبه لا يشك في صدقها وإنسانيتها ، وإن كان أبو العلاء يظهر فيها فكره ، واقتداره لغة وبلاغة ، ومن الحميمية في الرد على الشاعر الصاحب ؛ فليس من السهل أن تنتقل إلى قصيدة ابن الوردي ؛ لأنه جعل قصيدته بما فيها من تضمين في سياق آخر مختلف ، وهذا ما جعلها لا ترقى إلى القصيدة الأصل على ما أعتقد.

والمثال الأخير على تضمين ابن الوردي من شعر أبي العلاء المعري قائم بين قصيدتين الأولى لأبي العلاء ، مطلعها :

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر   لعل بالجزعِ أعواناً على السهر

وختامها :

ولا تزال لك أزمان ممتعة   بالآل والحال والعلياء والعمر[١]

والقصيدة في مدح رجل ماجد كريم من تنوخ هو : عبد الله الفصيصي ، والقصيدة فيها دعاء بالسقيا لحي من بني مطر ، وذكر الحبيبة التي يلاحقه طيفها ، ويعرض الكثير من صفاتها المحببة خصراً ، ودلاً ، وحوراً ، وزينةً.

وكأن ابن الوردي قد وجد فيها ضالةً يفيد منها في قصيدة يمدح فيها النبي صلى الله عليه وسلم يقول مصرّحاً : ((وقلت في مدح النبي صلى الله عليه وسلم ؛ مضمناً أعجاز قصيدة أبي العلاء ، وبعض صدورها ، وقد فاقت بشرف ممدوحها أصلها ، وكان النبي صلى الله عليه وسلم أحق بها وأهلها))[٢] ، فهو يصرح بالتضمين صدوراً وأعجازاً ، وما كان ليضمن أعجازاً إذا اختلف الروي ، ومفيد هنا أن نذكر بعض الأمور الإحصائية الآتية : وهي أن عدد أبيات ابن الوردي واحد وتسعون بيتاً ، ضمّن فيها تسعةً وأربعين عجزاً من قصيدة المعري ، كما ضمّن فيها ثلاثة عشر بيتاً كاملاً ، وهذا يعني أن التضمين كان كبيراً.

كما يقرر ابن الوردي أن التفوق كان لقصيدته بشرف ممدوحها ، وهو النبي صلى الله عليه وسلم ، ويفهم من هذا أن التفوق عند ابن الوردي وقفٌ على شرف الموضوع ، وما من إشارة له إلى الجوانب الفنية التي تشتمل عليها القصيدة عنده.

---

[١] المعري ، شروح سقط الزند / ج١ / ص١٢٣ ، وما بعدها.

[٢] ديوان ابن الوردي ، ص ٢٧١

ولعل في الوقوف على بعض النماذج ما يجعل القارئ يقارب ما فيها من تضمين، يقول أبو العلاء:

كم بات حولك من ريم و جازية يستجديانك حسن الدّلِ والحور
فما وهبت الذي يخفين من خلق لكن سمحت بما ينكرن من دُررِ[1]

والمراد في البيت الأول أن الظباء البيضاء، والوحشية على ما هي عليه من حسن وحورٍ تستجدي هذه المرأة المذكورة، في مبالغةٍ معهودة من الشعراء في تصوير جمال المحبوبة، والمراد بالبيت الثاني أن هذه المليحة لم تسمح بدّلها، ولا حورها، لأنهما خلقتان من خلق الله، لا يقدر على هبتهما سواه، والدّرّ إذا كان ملكاً للآدمي قدر أن يهبه.

أما ابن الوردي ؛ فيقول:

الإنس والجن ياأبهى الورى أتيا (يستجديانك حسن الدّل والحور)
لم تألُ نصحاً نفوساً كذّبت وعتت (لكن سمحت بما ينكرن من درر)[2]

ومع الاعتراف بشرف الموضوع الذي تناوله ابن الوردي، لكنه في هذين البيتين ظلّ أسير التضمين، وأعتقد أنه لو ترك العنان لشاعريته، ولعواطفه ؛ لكان حظ القصيدة من الإبداع أكثر مما هي عليه، والدليل أن هذه القصيدة لها شهرة: البديعيات ؛ اللاتي كان المدح النبوي محوراً لها.

ولعل ابن الوردي وفق إلى حد ما في قوله:

قل للملقب بالأميّ مشتهراً بذاك في الصحف الأولى وبالزّبر
(دع اليراع لقوم يفخرون به وبالطوال الردينيّات فافتخر)[3]

البيت الأول ليس فيه تضمين، وهو لابن الوردي لفظاً ومعنىً، وفيه إشارة إلى صفة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم من أنه النبي الأميّ، أما البيت الثاني فهو بكامله لأبي العلاء المعري، ومعناه لا يصح تمام الصحة، وذلك أن النبي الأميّ ما كان يفاخر لا بالقلم، ولا بالرماح، صحيح أنه نبي مرسل، وبشير،

---

[1] المعري، شروح سقط الزند /ج١/ ص١٢٣.
[2] ديوان ابن الوردي، ص ٢٧٣.
[3] ديوان ابن الوردي، ص ٢٧٦، وشروح سقط الزند /ج١/ ص ١٥٦.

ونذير، وهاد، لكن الصحيح أيضاً أن النبي صلى الله عليه وسلم يقول: ((أنا سيد ولد آدم ولا فخر، وأول شافع، وأول مشفَّع))[1] ؛ فالنبي صلى الله عليه وسلم أبعد ما يكون عن الفخر الذي أشار إليه ابن الوردي.

خاتمة:

عرضنا فيما تقدم للاقتباس والتضمين في ضوء نظرية التناص، متخذين من أدب ابن الوردي نموذجاً، فتمت الإشارة إلى كثرة المفردات الدالة على التأثير في الموروث الثقافي العربي، وربط تلك المفردات إلى حد بعيد بنظرية التناص، كما عني البحث بالاقتباس تعريفاً، وجوانب جمالية، ونماذج تحليليةً من أدب الشاعر ابن الوردي، وكذلك الحال عن التضمين مفهوماً، ونماذج ضمّن فيها ابن الوردي شعره أنصاف الأبيات، أو أبياتاً من شعراء كثر منهم: المتنبي، والمعري، وابن نباته، وفيما يلي بعض النتائج العامة التي خلص إليها البحث:

أن الموروث الثقافي العربي يحفل بفيض من المفردات الدالة على التأثر، منها: الاقتباس والتضمين، والعناية بهذه المفردات مفهوماً، وتأصيلاً، وإظهاراً لا تخلو من فائدة جليلة.

يمكن لنظرية التناص أن تستوعب المفاهيم السابقة، وأن تدمجها سعياً للبحث عن نظرية عربية للتناص.

القرآن الكريم حاضر في نفس ابن الوردي، وهذا مما يفسر كثرة الاقتباسات من كتاب هو: المثل الأعلى في الفصاحة والبلاغة.

تراوحت اقتباساته بين التوفيق وعدمه إلى حد قريب أو بعيد.

ضمّن ابن الوردي أدبه، ولاسيما شعره، بأنصاف الأبيات، أو بأبيات كاملة، وكان لسلفه، وابن بلده **المعري** نصيب وافر منه، وقد لقي بعض تضمينه الاستحسان، كما اتهم بعضه بالسرقة والتطفّل.

---

[1] الشيباني، السنة /ج٢/ ص ٣٦٩.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

(١) الإبداع الأدبي، محاضرة ضمن الموسم الثقافي في جامعة اليرموك ، د.شكري عياد ، ٨٦ / ١٩٨٧ — ط ١٩٨٨.

(٢) الأعلام ، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت — ١٩٨٤ م.

(٣) إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، محمد راغب الطباخ ، المطبعة العلمية، حلب — ١٣٤٢ هـ.

(٤) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، د. أحمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ - ٢٠٠٥.

(٥) بغية الطلب في تاريخ حلب، كمال الدين ابن العديم، تح: د. سهيل زكار، دار الفكر، بلا طبعة .

(٦) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تح: أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، مصر — ١٣٨٤ه.

(٧) تاريخ بغداد، لأحمد بن علي أبي بكر الخطيب البغدادي — بيروت للدراسات والنشر، بيروت، ط١ -٢٠٠٥.

(٨) تاريخ معرة النعمان، محمد سليم الجندي، تح: عمر رضا كحالة، وزارة الثقافة، دمشق — ١٣٨٣ هـ.

(٩) تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري ، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة — ١٩٩٥.

(١٠) التحرير والتنوير، طاهر بن عاشور، الدار التونسية، تونس - ١٩٨٤

(١١) التذكرة الفخرية، بهاء الدين الإربلّي، تح: حاتم الضامن، دار البشائر، بلا طبعة.

(١٢) التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي أنموذجاً) ، د.أحمد طعمة الحلبي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق — ٢٠٠٧

(١٣) التناص ذاكرة الأدب ، تيفين ساميول ، تر. د. نجيب الغزاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق — ٢٠٠٧.

(١٤) التناصية: النظرية ، والمنهج ، نهلة فيصل الأحمد ، كتاب الرياض ، العدد ١٠٤ – يوليو – ٢٠٠٢ – مؤسسة اليمامة الصحيفة.

(١٥) تودوروف ، تزيفتان ، نقد النقد ، رواية: تعلم ، تر: سامي سويدان ، مراجعة: ليليان سويدان - بيروت – مركز الإنماء القومي – ط١ ١٩٨٦.

(١٦) جميع دواوين الشعر العربي على مر العصور مع تراجم الشعر، موقع أدب(إنترنيت).

(١٧) الحاوي للفتاوي في الفقه وعلوم التفسير والحديث والأصول والنحو والإعراب وسائر الفنون، لجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تح: عبد اللطيف حسن بن عبد الرحمن، بيروت – ٢٠٠٠ م.

(١٨) خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، المطبعة الخيرية، مصر – ١٣٠٤هـ

(١٩) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، د.عبد الله الغذامي، ملف (الحداثة في اللغة والأدب) – ج٢ – م٤ – ع٤ – ١٩٨٤.

(٢٠) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة ، ابن حجر العسقلاني، ت. محمد سيد جاد الحق ، دار الكتب الحديثة – مصر – ١٣٨٥ هـ.

(٢١) ديوان ابن زيدون، أحمد بن عبد الله ابن زيدون ، تح. محمد سيد كيلاني، مكتبة البابي الحلبي ، مصر - ١٣٧٥.

(٢٢) ديوان الصبابة، لأحمد بن يحيى بن أبي حجلة، دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٩.

(٢٣) ديوان المتنبي ، أحمد بن حسين المتنبي، تصحيح عبد الوهاب عزام ، لجنة التأليف والنشر - القاهرة – ١٣٦٣ هـ.

(٢٤) ديوان أبي الهدى الصيادي، الدر المنتظم مختصر براهين الحكم – ١٣٢٢ه.

(٢٥) ديوان ابن الوردي، عمر بن المظفر ابن الوردي ، حققه، وعلق عليه، وجمع ملحقه: د. أحمد فوزي الهيب ، مؤسسة الرسالة، الدار العامرة، سورية، دمشق، ط٢ - ٢٠١٠.

(٢٦) زهر الأكم في الأمثال والحكم، الحسن اليوسي، تح: محمد حجي، و محمد الأخضر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ثلاث مجلدات، ١٩٨١.

(٢٧) سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر، علي بن أحمد بن محمد بن معصوم، طبعة القاهرة – ١٩٠٥.

(٢٨) سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، أبو الفضل محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد بن مراد الحسيني، دار البشائر الإسلامية – دار ابن حزم - ١٩٨٨.

(٢٩) السّنّة، لعمر بن أبي عاصم الضحاك الشيباني، تح: محمد ناصر الدين الألباني – بيروت – ١٤٠٠هـ.

(٣٠) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري (معجز أحمد)، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط ١ – ١٩٨٨ – ط ٢ – ١٩٩٢.

(٣١) شرح لامية ابن الوردي، أبو عبد الرحمن يحيى بن علي الحجوري، موقع الوراق.

(٣٢) شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد ابن العماد الحنبلي، المكتب التجاري، بيروت، بلا تاريخ.

(٣٣) شروح سقط الزند، أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري، إشراف: د. طه حسين، دار الكتب، القاهرة – ١٣٦٥ هـ.

(٣٤) الصداقة والصديق، أبو حيان التوحيدي، تح: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق – ١٩٦٤.

(٣٥) الصناعتين (الكتابة والشعر)، لأبي هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة – ١٩٥٢.

(٣٦) طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين عبد الوهاب بن علي السبكي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، بلا تاريخ.

(٣٧) طروس الأدب على الأدب، ضمن دراسات في النص والتناصية، ت. جيرار جنيت، تر. د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – ١٩٩٨

(٣٨) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: د.محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر – ١٩٨٠.

(٣٩) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، محمد بن أبي بكر المخزومي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة – ١٩٩٤.

(٤٠) فوات الوفيات، محمد ابن شاكر، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٨م.

(٤١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محيي الدين عبد الحميد، ج ١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٩.

(٤٢) المسبار في النص الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم و التناص)، د.حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق — ٢٠٠٣.

(٤٣) معاهد التنصيص، عبد الرحيم العباسي، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر — ١٩٤٧.

(٤٤) مغني اللبيب، لجمال الدين بن هشام الأنصاري، تح: مازن المبارك و محمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت - ١٩٧٩ م.

(٤٥) المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، ابن وكيع التنيسي، تح: محمد بن عبد الله العزام التميمي، مركز الفيصل للبحوث والدراسات — ٢٠٠٨

(٤٦) نظرية النص ضمن دراسات في النص و التناصية ، رولان بارت ، تر. د. محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري، حلب — ١٩٩٨.

❑❑

رثـاء الـنفس بـين مالـك بـن الـريب وعبد المعين ملّوحي (دراسة أسلوبية تناصيّة)

❑ د. وليد السراقبي*

الرثاء واحد من الموضوعات الشعرية التي كانت لها مساحة عريضة على امتداد العصور إبداعاً وتأليفاً. فقد كان لهذا الموضوع حضور بارز بِين فنون الشعر الجاهلي وموضوعاته، وحسبك بالخنساء مثالاً يقطع قول كل خطيب. فالرثاء فن شعري يعبر عن جراحات القلوب، وتفجّع المهج، واكتواء الأنفس، وكلوم الأرواح، تسيل أبياته متّسقة مع غُدران الدمع، وأنات القلوب.

و أكثر أنواع الرثاء أثراً في النفس هو رثاء المرء نفسه، وبكاؤه على ذاته، ((وهذا البكاء نوع من التعلّق بالحياة، أو التعلّق بما بقي للشاعر فيها))[١] وفي شعرنا الجاهلي نُتَف من هذا النوع من أنواع الرثاء الذي ((ظاهره أنه شوق إلى الموت، وحقيقته أنه تشبّث بالحياة أو بالسؤر الباقي منها))[٢]

ولكنّ ((كل هذه البذور الجاهلية والغصون الإسلامية لا تبدو أطول من فسيلةٍ إذا قورنت بالسروة الماردة التي شمخت على قبر مالك بن الريب حينما رثى نفسه))[٣] فشكّلت ذروة نضج هذا الفن الشعري في العصر الأموي[٤].

❖ عضو هيئة التدريس في كلية الآداب الثانية (حماة) بجامعة البعث.

(١) الشعر الجاهلي/٢٤٣.

(٢) الشعر في العصر الأموي/٤١٨.

(٣) الشعر في العصر الجاهلي/٢٤٣.

(٤) الشعر في العصر الجاهلي/٢٤٣.

ومالك بن الّريب هو: مالكُ بن حَوْط بن قُرْط بن حِسْل بن ربيعة بن كابية بن حُرْقوص بن مازن بن عمرو بن تميم[١]، ويكنى أبا عُقْبة[٢]. كانت نشأة مالك في بادية بني تميم في البصرة، وعلى مسارح رملها كانت حركته، وعلى صفحاته كانت زعامته فئةً من الفتّاك والصعاليك.

سأله سعيد بن عثمان عن علّة انتهاجه منهج الفتك والتلصّص وقال له: ((ويحك يامالك ! ما الذي يدعوك إلى ما يبلغني عنك من العَدَاء وقطع الطّريق؟ قال: أصلح الله أمر الأمير، العجزُ عن مكافأة الإخوان[٣].

أُثِرَ عنه مجموع شعري صغير الجرْم، عمل على جمعه – في ما أعلم – الدكتور نوري حمودي القيسي، ونُشِر أوّلَ مرّة في الجزء الأول من المجلد الخامس عشر من مجلة معهد المخطوطات في القاهرة سنة ١٩٦٩م وشغل مع مقدمة التحقيق إحدى وستين صفحة.وكانت درّة هذا الديوان وذروةسنامه قصيدته اليائية السائرة على الألسنة،وهي التي ستكون موضع دراستنافي الصفحات القادمة.

وربما كانت هذه القصيدة آخر ما قاله مالك من شعر. وكانت موضع خلاف في عدد أبياتها عند الرواة، وعرضة للنحل والتزيّد من جهة، والاختلاف في مناسبتها ووقت إبداعها وعدد أبياتها من جهة أخرى، والاختلاط بقصائد شعراء آخرين مثل عبد يغوث الحارثي، وأفنون التغلبي، وجعفر بن كلب الحارثي من جهة ثالثة. فقد رُوي عن أبي عبيدة قوله: ((الذي قالهُ مالك بن الريب ثلاثة عشر بيتاً، والباقي منحول ولّده الناس عليه)).[٤]

ومن هنا نجد اختلافاً كبيراً بين المصادر في الأبيات التي تروى، فهي عند الخطّابي في جمهرة اشعار العرب[٥] اثنان وستون بيتاً، عند القالي في ((ذيل أماليه))[٦] تسعة وخمسون بيتاً، وعند الأخفش في (الاختيارين)[٧] خمسة وخمسون بيتاً، وزاد عليها محقق الكتاب اثني عشر بيتاً من مصادر مختلفة لم يوردها الأخفش، وبذلك تغدو عدّة الأبيات سبعة وستين بيتاً. ولم يورد منها أبو الفرج الأصفهاني سوى بيت واحد.

---

[١] ديوانه/٥٣، والأغاني ٣٠٤/٢٢(ط. دار الثقافة).
[٢] تفرّد البكري بذكرها في: سمط اللآلي ٤١٩/١، وليس في أشعاره ما يدل على هذه الكنية كما ذكر محقق الديوان، ص٥٣.
[٣] ذيل الأمالي/١٣٥.
[٤] الأغاني ٣٠١/٢٢.
[٥] جمهرة أشعار العرب ٧٥٩/٢ -٧٦٧.
[٦] ذيل الأمالي/١٣٥ -١٣٦.
[٧] كتاب الاختيارين/٦٢٠ -٦٢٩.

((وإذا نحن أخذنا برواية أبي عبيدة ارتفعت قيمة قصيدة مالك لأن القصيدة التي بلغت سبعة وستين بيتاً في بعض الروايات تصبح من عمل الأجيال الفاتحة، وملحمة من ملاحمها، ودليلاً أدبياً ونفسيّاً لا على إنسان واحدٍ محدّد ومعيّن... بل على أمة بكاملها... فإذا كان الناس قد (ولّدوا) معظم قصيدة مالك، دون تحديد لهذا التوليد، فإن هذه القصيدة إنّما هي تعبير أدبي عن روح الناس الذين ولّدوها في ظروف الفتح، أي هي تاريخ لوضع نفسي لأمة تعيش حالة الفتح، وليست تاريخاً نفسياً لرجل معين))[١].

وشكّ أبي عبيدة في هذه القصيدة وعدم روايته أبياتاً منها يدفع إلى الظن أنّ مرثيّة مالك ليست كلُّها له، فثمة أبيات واضحة الدلالة على روح مالك ونفسيته، وثمّة أبيات تتبرَّأ منه، فهي من نظم شهداء آخرين على شاكلة مالك، وعلى الروي والقافية نفسيهما، فإذا استولى على النّاس أسماء قائليها ألحقت كلها بقصيدة مالك على غرار ما ألحق من شعر غزلي ذكرت فيها ((ليلى)) بشعر مجنونها..... ولكنّ هذه الأبيات التي ألحقتها يد الزمن بقصيدة مالك ذات أثر في النهوض بمستوى الشعر من الفردية إلى القومية[٢]، وهي مظهر من مظاهر تنفّس الروح الفنية في الحياة الإسلامية.[٣]

تندرج قصيدة ابن الريب تحت الجديد من الشعر الذي جدّ في الحياة الإسلامية في القرن الهجري الأول أو في شعر الفتوح الإسلامية. فهي على المستوى الفني العام تخلو من المقدّمة الطللية، وتتخلّص من النظام التقليدي للقصيدة الذي ساد في الشعر و أوجب تعدّد الأغراض في القصيدة الواحدة[٤]، وتندرج كذلك تحت قسم شعر المواجد، وهو نوع يعدّ قسيماً لشعر البطولة، وهما القسمان الطاغيان على شعر الفتوح.

وشعر المواجد تعبير عن الأشواق التي كانت تملأ نفس المحارب، والمواجع التي كانت تلذع كبده، فهو يشتاق إلى مرابعه الأولى، ويحنُّ إلى موطنه الذي أقبل منه، ويذكر أهله وعياله، ويتمنّى القرب منهم[٥].

وهذا النوع من الشعرليس إلا صورة راقية متسامية لشعر الأطلال وبكاء الديار، ومناجاة الأحبّة عبر الآفاق البعيدة التي تحول بينه وبينهم[٦].

---

(١) الفتح العربي في سيرة مالك بن الريب/٣٣٧و٣٣٨.
(٢) المصدر السابق/٣٤٤.
(٣) المجتمعات الإسلامية في القرن الهجري الأول/٣٤٥.
(٤) شعر الفتوح الإسلامية/٢٣٩.
(٥) المجتمعات الإسلامية في القرن الهجري الأول/٣٤٧و٣٤٨.
(٦) المرجع السابق نفسه /٣٤٩.

فهذه القصيدة حُبْلى بالجديد في المستوى الفني العام، ويتجلّى جديدها في المحاور التي تنتظمها، وهي:

١ – **الحسّ الوطني:** وربّ قائل يقول: إن الوطن والوطنية مفهومان جديدان؟ وفي الإجابة عن ذلك نقول:

لقد كان الشعراء الأوّلون يندبون أطلال الأحبّة ويذرفون عند وقوفهم عليها الدموع الغزار فَرَقاً على رحيل أحبتهم عنها، ولكن ما جدّ في شعر الفتوح – وقصيدة مالك خير ممثل له – أن المرتحل قد تغيّر، فلم يعد الأهل هم المرتحلين، ولكنّ الشّاعر هو الذي غادر الديار منخرطاً في جيش الفتح، ساعياً إلى نشر الرسالة الإسلامية السامية، فصار شوق الشاعر إلى من هم مقيمون في الديار لا مَنْ هم مرتحلون عنها، فالبكاءان مختلفان، فالأول بكاء على الراحلين، والثاني بكاء على المقيمين [١]، يقول مالك[٢]:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلة ... بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

إنه البكاء شوقاً إلى الوطن، إلى مرابع الطفولة واليفاع والشباب، لا بكاء الأحبّة الراحلين عن الوطن.

وقد ذهب أحد الباحثين الجادّين مذهباً لا يليق بمثله أن يذهبه، فقد امتطى صهوة التطرُّف واعتلى جواداً ضابحاً جامحاً من الإدانة والاتهام، جاعلاً من قصيدة مالك هذه مسرباً إلى إدانة الفتح العربي الإسلامي لتلك البلاد، بل اتكأ في اتخاذ هذا الموقف على تفسير بيت واحدٍ تفسيراً وتطّرفه في إدانة تاريخ الفتح آنئذ.فقد جعل هذا الباحث الجاد بيت مالك بن الريب الذي يظهر فيه تحوّله من حالٍ إلى حال فيقول[٣]:

ألم ترني بعتُ الضّلالةَ بالهدى ... وأصبحت في جيش ابن عفَّان غازيا[٤]

إعلان إدانة، ودليل ندمٍ ؛ ذلك أنَّه فسَّر ((بعت)) بـ ((اشتريت))، وفسَّر ((الضلالة)) بـ ((الخروج في جيش الفتح)) والهدى بـ ((الصعلكة)) التي كان يقوم بها مالك.فعلى رأي هذا الباحث لم يلبث الوطن أن اقترن بالإحساس بالنّدم القاتل، عندما أدرك أنه أصبح آلة عدوان يستخدمها

---

[١] الفتح العربي في سيرة مالك بن الريب /٣٦٨.

[٢] ديوانه/٨٨.

[٣] ديوانه/٨٨، وذيل الأمالي /١٣٥.

[٤] بعت: هذا الفعل من الأضداد فيأتي بمعنى باع واشترى.الضلالة: ما كان عليه مالك من التهتك والتصعلك.ابن عفان: هو سعيد بن عفان والي معاوية بن أبي سفيان، رضي الله عنه، على خراسان سنة ست وخمسين للهجرة.عُزل عنها سنة سبع وخمسين ووليها زياد بن أبيه.كانت وفاة سعيد سنة ٦٢هـ.تاريخ خليفة بن خياط١/٢٦٨و٢٩٦، والأعلام ٩٨/٣.

التاجر (كذا) العربي الذي كان يقطع عليه الطريق بالأمس في سبيل احتلال بلاد الآخرين، وإخضاع ثرواتهم القومية لسيطرة استغلاله الاقتصادي[١].

ويتابع قائلاً: ((فإنّ التّاجر القرشيّ الذي استطاع أن يقود البرجوازيّة التّجارية العربية كلّها في مسار عدواني(كذا) منحرف إلى العدوان الحربيّ على الأمم المجاورة، واحتلال بلاد الآخرين، لم يستطع أن يخدع مالكاً عن نواياه العدوانية "[٢]

وإذا عدنا إلى البيت الذي جعله هذا الناقد مطيّته، وهو قول مالك[٣]:

ألم ترني بعت الضّلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا

وجدنا أنَّ هذا البيت صياغة شعرية تحكي انتقال ابن الريب من مرحلة الفتك إلى مرحلة الفتح، وتصوير شعري للحوار الذي كان بين سعيد بن عثمان بن عفّان، رضي الله عنه، وبين مالك ابن الريب يوم التقيا على نحو ما تروي القصَّةَ المصادر مجتمعة.

يروي أبو علي القالي في ذيل الأمالي قصّة هذا التحوّل فيقول:

((لّما ولّى أميرُ المؤمنين معاويةُ بن أبي سفيان سعيد بن عثمان بن عفّان، رضي الله تعالى عنهم خراسان، سار فيمن سار معه فأخذ طريق فارس، فلقيه مالك بن الريب فقال له: ويحك يا مالك !؟ ما الذي يدعوك إلى ما يبلغني عنك من العَدَاء وقطع الطريق؟ قال: أصلح الله الأمير. العجز عن مكافأة الإخوان. قال: فإنْ أنا أغنيتك واستصحبتك أتكُفّ عما تفعلُ وتتبعني؟ قال: نعم، أصلح الله الأمير. أكفُّ كأحسنِ ما كفّ أحدٌ، فاستصحبه وأجرى عليه خمسمئة دينار، وكان معه حتّى قُتل بخراسان. قال: ومكث مالك بخراسان فمات هناك، فقال يذكر مرضه وغربته [١]. أفيبقى بعد ذلك مجال للحديث عن العدوان والبرجوازيّة والاستغلال؟ هل أُجبَر مالك على رفقة سعيد؟ ألا يشكل ما وعده به سعيد حافزاً لمالك لتغيير منهجه غير المرضيّ ونقلاً له من حالٍ إلى حال مناقضة لها؟أفيبقى أيَّ مسوّغ لأن يسمح هذا الناقد لنفسه أن يقول: ((وبقي مالك بن الرَّيب صوتاً عربياً حرّاً رافضاً عملية الغزو، رافضاً العدوان على أموال الأمم المجاورة وثرواتهم، رافضاً أن ينحرف بإحساسه القومي الصحيح عن جادة الحبّ، جادة التحرير، إلى جادّة البغضاء والكره، جادة الفتح والتوسّع "[٤].

---

[١] الفتح العربي في سيرة مالك/٣٧٦، وانظر أيضاً: ٣٦٨و٣٦٩.

[٢] المرجع السابق نفسه/٣٧٧.

[٣] ديوانه/٨٨، وذيل الأمالي/١٣٥.

[٤] الفتح العربي في سيرة مالك بن الريب/٣٧٧.

وثمّة بيت آخر في القصيدة يعمل فيه هذا الناقد جهده في إزاحته عن جادة الفهم الصائب، ويجعله بيت ندمٍ وثورة على مستغلي مالك، وهو قوله[1]:

إنِ اللهُ يرجعني من الغزو لا أُرى وإن قلّ مالي، طالباً ما ورائيا

وفي ذلك يقول ناقدنا: ((ويتابع مالك حملته العاطفية على مستغلّيه الذين امتصّوه حتّى آخر قطرة من دمه، ثم ألقوا به في مدْرجة الطريق، يوم لم يعد لهم نفع فيه، يومَ خرّ عن صهوة جواده مضرَّجاً بدمه، ولم يعدْ قادراً على وضع سيفه ورمحه في خدمة أطماعهم التوسّعية ".[2] ويقول أيضاً:

((فا لإحساس بضرورة تحرير الوطن من ربقة الاستعمار هي غاية الإحساس بالحب وقصاراه وهو ثمرة العاطفة القومية البنَّاءةالتي تنبت في منابت المجتمع القومي المتعاطف. أمّا عملية (الغزو) والفتح، فإنها هي الانحراف الذي لا تُقرّه النفوس الكريمة وتشعر بالخجل حياله ".[3]

أما قول مالك:[4]

تذكّرتُ من يبكي عليَّ فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكياً

وأشقرَ محبوك يجرّ عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

فيعلّق عليهما ناقدنا قائلاً:

((إنها لوعة من يحسُّ بأنّه خُدِع، لوعة من يشعر بأن أولئك الذين كانوا حفيين به بالأمس، قد غادروه وحيداً اليوم، لوعة من يحسّ أن كل شيء غدا فارغاً لا قيم فيه، ولا شريعة إلا شريعة الغاب: شريعة القويّ الذي يقوّم الناس تبعاً لما يمكن أن ينتفع به منهم، لا تبعاً لما يحملونه بين جوانحهم من قيمة إنسانية ".[5]

إن الأمر لا يعدو أن يكون تحسُّراً و إحساساً بالغربة، ولا أدري من أين استطاع ناقدنا أن يُلبس هذه الأبيات كل هذه الأحاسيس والادّعاءات، وأن يقوّل مالكاً رضي الله عنه. كلّ هذه الادعاءات؟

٢٢ - **الإحساس بالفاجعة**: وهذا الشعور بالفاجعة والإحساس بالهلع أمام الموت لم يخلُ منه ديوان الشعر الجاهلي، لأنّ الشاعر الجاهليّ كان شديد الإقبال على الحياة، قوي التعلّق بها وبملاذّها، فكان يقابل

---

(١) ديوانه/٨٩.

(٢) الفتح العربي في سيرة مالك بن الريب/٣٧٧.

(٣) نفسه/٣٧٧.

(٤) ديوانه/٩٠.

(٥) الفتح العربي/٣٧٧.

ذلك إحساس بالفاجعة والهلع أمام الحقيقة الكبرى ((الموت)). ولكنّ هذا الإحساس اختفى لدى شعراء الفتوح خاصة وبعد الإسلام عامّة، فقد تحوّل الإحساس بالفاجعة إلى النقيض، إلى الإحساس بالرضا والإقبال على الموت، والحوادث على ذلك أكثر من أن تحصى.

ولعّل هذا التحوّل عائد إلى أن إنساننا العربي قد تملكه إحساس بالامتلاء والوجود، ودفعه ذلك إلى أن يرى ذاته متمرّدة على الأقدار القاسية التي كانت تصفِّدهم في قلب الجزيرة العربية، فازداد عنده الشعور بالوجود، إلاّ أنّ مالكاً أعاد الإحساس بالفاجعة وجوده، فطغى على قصيدته وسربلها بسرباله[١]:

صريع على أيدي الرجال بقفرةٍ — يسوّون لحدي، حيث حُمّ قضائيا

ولما تراءت عند مروٍ منيتي — وطال بها سُقمي، وحانت وفاتيا

فيا صاحبي رحْلي دنا الموت فانزلا — برابيةٍ، إنّي مقيمٌ لياليا

أقيما عليَّ اليومَ أو بعض ليلةٍ — ولا تُعجلاني، قد تبيّن ما بيا

غداة غد يالهف نفسي على غدٍ — إذا أدلجو عنّي.... وأصبحت ثاويا

٣ – **تكريم البطولة:** ففي ذروة إحساس مالك بفاجعة الموت، لم ينسَ أنْ ينهض من وهدة الهلع النفسيّ، ومن كبوة الخور أمام مصيبة الموت، فيعلي من شأن بطولته هو في إطار من إعلاء شأن الأبطال الفاتحين عامة وتكريمهم من خلال تكريمه نفسَه. فالقبر الذي يجب أن يحفر لابن الريب قبر مختلف عن بقيّة القبور، وقبره لا يحفر إلا بأطراف الأسنّة التي رافقته في رحلته الجهاديّة[٢]:

وقوما – إذا ما استُلّ روحي – فهيّئا — لي السِّدر و والأكفان، عند فنائيا

وخُطّا بأطراف الأسنة مضجعي — وردّا على عينيّ فضل ردائيا

ولا تحسُداني بارك الله فيكما — من الأرض، ذات العرض، أن توسعا ليا

وعلى المستوى المعماري نجد أنّ القصيدة محكومة بعلاقات أسلوبية ذات مستويين، أولهما: مستوى العلاقات الراسية، ويراد بها ((تماسك القصيدة في إطار محكوم بعلاقات نحويّة سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل بعضها وبعضها الآخر، مضافاً إليها الإشارات المتشابهة في الجمل، أو الوظائف النحويّة المتكرِّرة

---

[١] ديوانه/٩١و٩٢.

[٢] ديوانه/٩٢.

بينها، أو الرموز اللغوية التي تتردّد بين جملة وأخرى، سواء كانت كلمة بعينها، أو صيغة، أو حالة معينة تلامس هذه الجمل، وتشيع في جوِّها، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيض الموجود في جملة سابقة أو لاحقة "[١]

ويُضاف إلى هذا التأطير العام للقصيدة، فقد بناها مالك على مقدِّمة حمَّلها معاني وطنية ومشاعر إنسانية، وخاتمة تمثِّل نعياً حمّله الشاعر الركبان في قوله[٢]:

فيا صاحبا، إما عَرضت فبلغَنَ بني مالك والريب أن لا تلاقيا

وبلِّغ أخي عمران بُرْدي ومئزري وبلِّغ عجوزي، اليوم، أنْ لا تدانيا

وسلِّم على شيخَّيَّ، مني، كليهما وبلغ (كثيراً) وابن عمي، وخاليا

وثاني هذين المستويين هو مستوى العلاقات الأفقيّة في النص، ويراد بهذا المستوى ترابط الجملة الواحدة ترابطاً داخلياً بوساطة العلاقات النحويّة المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية، والخبرية، أو الفعلية والفاعلية، وما يلحق بها من متعلّقات وتوابع، وما يتسلّط عليها من معاني الاستفهام والنفي والتوكيد والعطف وغير ذلك من معاني الأدوات المتعدِّدة، وما يكتنف ذلك من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير[٣] وكل ذلك يسهم أيّما إسهام في تحقيق شعريّة النصّ.وسأحاول – فيما يأتي – أن أشير مجَّرد إشارات مضيئة إلى بعض التّقنيات الأسلوبية التي سلكها فحقّق بذلك حضوراً شعرياً طاغياً.ومن ذلك:

١ـ **التضاد**: وهو يشير إلى الشيء ونقيضه، إلى ثنائية تشيع في النص، وهي ثنائية يمكن توزيعها على النحو الآتي:

أ ـ **الثنائية المكانية**: وهذه الثنائية تدفع إلى الإحساس بالاغتراب من جهة، والشعور بالحنين من جهة أخرى. لقد غدا الشاعر في أرضٍ غير أرضه، ليس بينه وبينها أدنى وشيجة، وقد كان في أرض درج عليها، وتنفس أنسامها، وكواه لهيب رمالها، وحملت معه ذكريات طفولته وشبابه.

ب ـ **الثنائية الزمانية**: وهي ثنائية مرتبطة كل الارتباط بثنائية المكان، لأن الزمان والمكان لا ينفصلان، فلا زمان خارج المكان، ولا مكان بلا زمان. لقد كان مالك في زمن الفتك والتصعلك أبيّاً على الانقياد

---

[١] نحو النص/٤٥.
[٢] ديوانه/٩٥.
[٣] نحو النص/٤٤.

والانصياع، وكان في زمن الضياع والتفلّت، يفتك ليحقق ذاته وجودياً وإنسانياً، والآن غدا رجلاً آخر مختلفاً كل الاختلاف عن الرجل، لقد غدا واحداً من الجند الذي يحملون على كواهلهم عبء رسالة عالمية، وكان سابقاً يحمل على عاتقه عبء رسالةٍ فردية[١]:

ألم ترني بعتُ الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفّان غازيا

وهذه الثنائية تحمل قيماً إيجابية، تنأى به عن الإحساس بالفاجعة، ولكنَّ الثنائية المفجعة هي التي أحسَّها وقت الاقتراب من الموت:

خذاني فجرّاني ببردي إليكما فقد كان قبل اليوم صعباً قياديا

ج ـ الثنائية الاجتماعية: وأعني بها التبدّل الذي حصل للشاعر في المستوى الاجتماعي، فبعد أن كان صاحب تصعلك وقطع طرق غدا صاحب همٍّ وقيم غير تلك التي كان يحملها، وغدا في أهل غير الأهل الذين كانوا يحيطون به، فقيمه الآن قيمهم، وأخلاقه أخلاقهم إنهم أولئك الجنود والقادة الذين نهدوا لحمل راية الإسلام إلى مشارق الأرض إنَّ القصيدة من أولها ملأى بالتضاد على مختلف المستويات، فالصِّحة الموفورة التي كانت تزين ابن الريب تنقضها حال الموت الذي يضغط على أنفاسه، ويحاصره جسداً وروحاً، والحاضر المفجع يقابله ماضٍ زاهرٍ، والضلالة ينقضها الهدى، والوطن المحبوب يقابله حمل الرسالة الخالدة في الآفاق، والضعف الذي يستولي عليه جسداً وروحاً، تقابله قوّة تقتحم الأهوال والشدّ على الأعداء يقابله لين الجانب عن شتم الأهل والعشيرة، .... وهذه الثنائية ذات إسهام واضح في رسم حالِ التمزّق النفسي الذي يعانيه الشاعر، وترسيخ الصورة في إطار عام يقوم على اجتماع المتضادات في صعيد فني واحد.وقد اتكأ ابنُ الرّيب في تحقيق شعرية قصيدته على جملة من التقنيَّات التي يمكن إجمالها فيما يأتي:

١ – تقنية التشويق: والتشويق وسيلة من وسائل توفير الشعرية للنص الشعري أو التعبير الفني عامة[٢]، ومن مظاهر هذه التقنية التقديم والتأخير، والفصل بين الفعل وفاعله، وتأخير الفاعل إلى القافية، وتأخير المتعلَّق إلى بداية البيت الثاني.ففي قوله[٣]:

---

[١] ديوانه/ ٨٨.

[٢] الشعر الأندلسي نصّاً وتأويلاً/٥٩.

[٣] ديوانه/٩٢.

خذانـــــي فجرّانـــــي بـــــبردي إلـــــيكما فقـــد كـــان قـــبل الـــيوم صـــعباً قـــياديا

تـأخير لاسـم كان (وهو المسند إليه) وتقديم الخبر عليه لتحقيق نوع من التشويق الذي تتحقق فيه شعرية التعبير، وتحمل المتلقي على انتظار مجيء آخر البيت ليربط بين المسند والمسند إليه. وفي قوله [1]:

وقـــوما علـــى بئـــر الـــشُّبيك فأسمعـــا بهـــا الـــوحش والبـــيض الحـــسان الغوانـــيا

بأنكـــمـــــا خلّفتمانـــــي بقفـــــرةٍ تهـــيلُ علـــي الـــريـــح فـــيها الـــسوافيا

فصل بين الفعل (أسمعا) ومتعلِّقه (بأنكما) بعدد من الأسماء المسرودة، وقدّم في الشطر الثاني شبه الجملة (علي) وأخر مفعول (تهيلُ) لما في ذلك من تحقيق لشعرية التعبير، وحفز للمتلقي لإعمال ذهنه في ماهيّة المهيل.... ومن ذلك تقديمه جواب (لمّا) الظرفية للرغبة في الدلالة على مستوى الانهيار النفسي الذي ألمّ به، ولو اعتمد تقنية تأخير الجواب فقال مثلاً:

لما دعاني الهوى أجبته بعبرة

لكان التأثير النفسي للإجابة باهتاً، ولما تحقّقت فيه الشعريّة.

٢ – **التشخيص**: وهو أثر من آثار التخييل من جهة، والحيويّة من جهة أخرى، والتّلاحم من جهة ثالثة. وابن الرّيب أضفى على كل ممتلكاته أو مايحيط به من جماد أو حيوان صنعة إنسانية تحملها على التعاطف مع الشاعر. فأدوات الحرب التي لازمت الشاعر في كره هي وحدها التي ستذرف الدموع الغزار على مفارقته، هي وحدها التي ستشعر بفقد عزيز عليها، فقدكانت تشكل وإيّاه كلّاً موحَّداً متلاحماً[2]:

تذكّـــرت مَـــنْ يبكـــي علـــيّ فلـــم أجـــد ســـوى الـــسيف والـــرمح الـــرديني باكـــيا

وذاك الحصان الذي كان فارسه يقوم على شؤونه خير قيام سيأسى على فراقه صاحبه، وهذا يذكرنا بفرس عنترة الذي كان شقيق نفسه يردّ على أسئلته لا بلغة الآدميين، ولو استطاع صناعة لغة الآدميين لفعل، ولكنها مشيئة الخالق في خلقه[3]:

وأشـــــقر محـــــبوكاً يجـــــرُّ عـــــنانه إلى المـــاء لم يـــترك لـــه المـــوت ســـاقيا

---

[1] ديوانه/ ٩٣.

[2] ديوانه/٩٠.

[3] ديوانه/٩١.

والغضا، ذلك الشجر الذي يرمز به إلى موطنه القديم، لا عليه إن تفلّت من ناموس الكون وساير الركبان فأنِسوا به، وبقوا ملتحمين به، وليس على الركب أن يتسمَّر أمام الغضا فلا يبارحه [1]:

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه ... وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا ... مَزار، ولكنَّ الغضا ليس دانيا

ولعلنا نلحظ في البيت الثاني من البيتين السابقين أنه استعمل الفعل ((لو دنا الغضا)) في حيّز الشرط الامتناعي (لو)، فاعتمد بذلك استراتيجيَّة قائمة على نسبة الشيء إلى ماليس له في الأصل، وههنا يحتمل النص تأويلين: فإمّا أنّه يتمنَّى أن يكون أهل الغضا قد كانوا قريبين منه، وفي هذا تعبير عن تمنّيه أن يكون هو القريب، والإحساس بدنو الأجل يفوِّت عليه ذلك، وإمّا أنه أراد التعبير عن استحالة تغيّر طبائع الأشياء، وفي هذا تعميق الإحساس بالفاجعة.

٢ـ الاستدعاء: وتقوم هذه التقنيّة على التلاعب بالبنية الزمنية للأفعال. فإذا كان ابن الرّيب بعيداً عن الوطن من جهة الواقع، لكنه يعودإليه من خلال الحلم، وعبر التعبير عن ذلك بصيغ زمنية تشكل ارتداداً حلميّاً إلى الماضي، وسرد مجموعة من الصور التي تشكل ذكرياته الماضويّة التي كان توّاقاً إليها، مفصولاً بحواجز جغرافية عنها، وبحواجز نفسية أيضاً، ولذا يسعى إلى تحطيم حاجز الزمن وتعطيله. يقول مثلاً:

تذكَّرتُ من يبكي عليَّ فلم أجد ... سوى السيف والرمح الرديني باكيا

فالبيت تصدَّره فعل لا إرادي هو فعل (تذكَّرت)، والذاكرة مخزن الصور الماضويّة التي يستدعيها المرء تحت وطأة نفسية معينة، والذاكرة جزء من الماضي، وقد جاء على صيغة الماضي انسجاماً مع آلية التذكر، ولكنه في حقيقة الأمر يتّجه إلى الحاضر لأنه انصبّ على الاسم الموصول (مَنْ) وصلته (يبكي) وهي صيغة زمنية دالة على الحاضر، لأنه إنما يريد القول: إنني أتذكر الآن من سيبكي علي فما كان عزائي إلا السيف والرمح.

ويقول في موضع آخر من القصيدة[2]:

وأبصرتُ نار المازنيّات مَوْهِناً ... بعلياء يُثْنى دونها الطّرف رانيا

بعود ألنجوج أضاء وقودها ... مها في ظلال السِّدْر حوراً جوازياً

---

[1] ديوانه/٨٨.

[2] ديوانه/٩٥.

فهذا ((الإبصار)) الذي يدلُّ عليه الفعل ((أبصرتُ)) ليس ذا دلالة زمنية ماضويّة، وإن كان ذا صيغة دالة على الماضي، ولكنه الإبصار المستحضر عن طريق الحلم والتذكر، وهو بذلك ينفصل عن الواقع واقعياً، ولكنه يتّصل به حُلُمياً، فكأنّ النار المشبوبة أمامه تضيء وقودها حوراً جوازياً في ظلال السِّدر، وهي نار متأجّجة لاتشبهها إلا نار الشوق المتأجج بين جوانحه. وتذكر نار الأهل والأحبة مطلب أكثر من ارتياده الشعراء في معرض التشوّق والتذكر[1]، فالحارث ابن حلّزة يذكر تلك النار فيقول[2]:

وبعينيك أوقدت هند النار قديما تلوي بها العلياءُ

وهذا امرؤ القيس يقول[3]:

تنوّرتها من أذرعات وأهلها بيثرب أدنى دارها نظر عالِ

وحين يريد ابن الرّيب استدعاء اليوم الذي ترك فيه أهله وأمواله ملتحقاً بجيشِ الفتحِ يقولُ[4]:

فلله درِّي يوم أترك طائعاً بنيّ بأعلى الرقمتين وماليا

فا لفعل ((أترك)) جاء به بصيغة الحاضر، وكأنه أراد الإشارة إلى أنه سيتجدّدُ تركه ذاك كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، أو كلّما دعاه داعي الجهاد. وهو إنما يريد ((فلله دري يوم تركتُ وخلّفْتُ كلَّ شيء في سبيل الالتحاق بجيش الفتح)). ولعلّ هذا البيت يدحض ما ذهب إليه ناقدنا الذي سبق أن أشرنا إليه يوم جعل مالكاً يندم على اشتراكه في جيش الفتح.

٣ـ الإيقاع: ويراد به ((كل ظواهر الإعادة الصوتيّة، والتركيبيّة والمعجمية والدلالية)).وهذا الإيقاعُ يحقِّق تلاحماً وتناغماً بين إيقاع ذات الشاعر وإيقاع اللغة العميق، وتتناغم فيه الأبعاد الشكلية والأبعاد الدلالية، إذ قلّما تحرك مشاعر القارئ وأحاسيسه أصوات طارئة لا تنجم عن تجانس الذات الشاعرة والمشاعر التي تعبر عنها.

وقد قُسِّم الإيقاع إلى ثلاثة مستويات هي: الوزن العروضي الذي يشكل فضاء موقعيًّا للموازنات، والأداء، وهو الإنجاز الشفوي للخطاب الشعري وقوامه: الشدّ والنبر والارتفاع، وثالث المستويات الموازنات التي تعتمد تكرار الصوامت والصوائت مستقلة في إطار الكلمات.

---

[1] المرشدإلى فهم أشعار العرب ١١٥/٢.
[2] ديوان الحاث بن حلّزة/٩، نسخة قرأها أستاذنا المرحوم د. مصطفى الحدري على علّامة الشام سنة١٩٧٢م في دمشق الشام.
[3] ديوان امرئ القيس /٣١.
[4] ديوانه/٩٠.

وقد تأتي لابن الرّيب تحقيق ذلك من خلال استراتيجيّات مختلفة، هي:

١ – **التكرار**، وهو في أساس بنية الإيقاع، لأن الإيقاع تعاقبي، أي أنه ذو بنية تكرارية. وهذه الاستراتيجيّة تجعل النصّ أكثر حيويّة وأعلى تفاعلاً، إذ تكرار عنصر لغوي ما يفيد قوة في قرع الأسماع وإثارة الأذهان.

والمقصدية من التكرار التأكيد، والتهويل، الوعيد، والإنكار، التوبيخ، الاستبعاد. وهو من سنن العرب في تحقيق الأمر وإبلاغه، وإذ له تأثير قوي في تقوية الجرس، وتناسق الوحدات الجزئية، لأنه تناوب ألفاظ وإعادتها في سياق التعبير لإضفاء بعد موسيقي يقصد إليه المبدع بغية البعث النفسي والتهيئة النفسيّة بنغمة تأسر ألباب السامعين.

والرثاء أحد الأغراض الأكثر إفصاحاً عن الوظيفة النفسية والجمالية التي يوجدها التكرار، إذ التعبير كما يرى كروتشه – هو الواقعة الجمالية ذاتها، فكيف يكون مستوى التأثير عندما يكون الرثاء للذات المبدعة نفسها؟

ونحن – في قصيدة ابن الرّيب – أمام قصيدة تتعدّد فيها أنماط التكرار، فثمّة ما يدعى بالتكرار الترنّمي. وهو إعادة تراكيب معيّنة، وردّ الأعجاز على الصدور، والتوطئة للقافية. ومن الأمثلة البيّنة على ذلك تركيب التمني القائم على (ليت) وبقية عناصر جملتها. وهذا التركيب محمّل بعبق التوجع والتحسُّر، وتكراره يفضي إلى تعميق هذا الإحساس. يقول في مطلع القصيدة[١]:

ألا، ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً — بجنب الغضا أزجي القلاص النّواجيا

ثم يتابع هذا التكرار في أربعة أبيات تعقب البيت السابق فيقول[٢]:

فليت الغضا، لم يقطع الركب عرضه — وليت الغضا، ماشى الركاب لياليا

وليت الغضا والأثل لم ينبتا معاً — فإنّ الغضا والأثل قد قتلانيا

وليت الغضا يوم ارتحلنا تقاصرت — بطول الغضى، حتّى أرى من ورائيا

---

(١) ديوانه /٩٠.

(٢) ديوانه /٩٠.

ويستغرق مالك في سرديته ليعود إلى استعمال هذه اللازمة في البيت السابع والأربعين فيقول[١] :

فياليت شعري هل تغيّرت الرّحى رحى السَّفر، أو أمست بفلج كما هيا؟

ثم لا يلبث أن يعود إليها في قوله في البيت الثاني والخمسين، أي بعد خمسة أبيات من تكرارها الأخير فيقول:

فيا ليت شعري هل بكت أمُّ مالك كما كنت – لو عاكوا بنعيك – باكيا

فالملحوظ – ههنا – أنه يعيد تركيبين: تركيب التمني، وتركيب الاستفهام. وتركيب التمني مؤسّس على تغييب عنصر (المسند) من جهة، والتثنية بأسلوب الاستفهام المبدوء بـ (هل). وههنا ليس مراده الاستفهام الحقيقي، ولكنه تأكيد لأسلوب التمنّي، وإعمال للثاني في الأوّل.و(ليت)هي الأداة الأولى في أداء معنى التمنّي، وقد تشاركها في ذلك الأداتان (لو) و (هل). فقد يكون الأمر المتمنّى غير بعيد حقيقة وعقلاً، ولكنَّ الإحساس النفسي يجعله بعيداً، فيدلُّ التمنّي على الإحساس ببعد الشيء المقصود، لأنَّ رغبتك الشديدة في حصوله أوهمتك استبعاده، فبقيت متشبثاً بخيوط التوهّم.

فالشاعر في استحضار السؤال بـ (هل) بعد التعبير عن التمني بـ (ليت) يعمل على توكيد تمنّيه، وفي هذا إشارة إلى الحيرة التي تتملكه، والتخبّط الذي يشلّ حركة نفسه، إنّه يظنّ غير الممكن ممكناً، فما له ميؤوس منها، لا رجاء في تحوّلها، إلا أنّ رغبته في حصول خلاف ما هو متيقّن منه دفعه إلى الزجّ بالاستفهام على سبيل التمنّي الذي هو طلب الأمر البعيد أو المحال، وهذا يضفي على الأسلوب الحيوية ويجعله نابضاً بالإيحاء[٢]. ومما يزيد من وقع الفاجعة والإحساس العارم بها التعلّق بخيوط الوهم الذي يعكسه قوله[٣] :

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

إذ إن بقاء الركب ملازماً للغضا أمر مستحيل عادة وعقلاً إذ ثمّة تناقض بين الملازمة وطبيعة السير، ولكنّ رغبة ابن الرّيب الجموح في البقاء على قيد الحياة هي التي جعلته يتشبّث بالأمر المحال، ويتعلق بخيوط الوهم الواهنة[٤]

---

[١] ديوانه/٩٤.
[٢] من نحو المباني إلى نحو المعاني /٣٠٤.
[٣] ديوانه /٨٨.
[٤] دلالات التراكيب /٢٠٤و٢٠٥.

ويعضد التكرار الترنّمي في أداء الوظيفة الإمتاعية تكرار يدعى التكرار الصوري، وهو ينقسم إلى قسمين: تكرار ملفوظ، ويكون بتكرار ألفاظ معينة ويسمّى أيضاً تكراراً تفصيلياً خطابياً، وتكرار ملحوظ وفيه يكرر الشاعر ألفاظاً تقوم على الترادف الدلالي أو على التشابه المعنوي.

ومن الأمثلة على النوع الأوّل إلحاحه على تكرار ألفاظ معيّنة، فلفظة (الغضا) كُرِّرت عشر مرات في خمسة أبيات متعاقبة، حتى لكأنّ (الغضى) يشكل عقدة عند الشاعر، وهو في حقيقته عقدة، لأنه مرتبط عنده بالمكان والزمان والإنسان، وقد غدا بمنأى عنه، ليس إليه من سبيل. ويرتبط بذلك تكراره (الرَّمْل) وهو منبت (الغضى)، فقد كرره ثلاث مرات في بيتين متتاليين، فقال[1]:

وبالرمل مني نسوة لو رأينني — بكَيْن، وفدَّين الطبيب المداويا

وما كان عهد الرمل عندي وأهله — ذميماً، ولا ودَّعت بالرمل باكيا

فذكر ((الرمل)) صدى لذكر ((الغضى)) لما بينهما من تلازم. ومن ذلك تكراره أسلوب التعجب (لله دري)، وإعادته هذه البنية المنبئة عن ارتفاع وتيرة التحسّر خمس مرات في خمسة أبيات متلاحقة مترابطة بحروف العطف. وتكرار ((الدّر)) هذا يحمل طابع الترنم وهو تكرار صوري الطابع، ليس العَمْد فيه إلى تقوية النّغم بأظهر من العَمْد إلى تقوية روح الحسرة والندم والأسى، وكأنّ ((ولله دري)) و ((در الظباء)) و ((درّ كبيريّ))، إلخ، كلها نوع من عضِّ البنان، وقَرْع السنّ ونكت الأرض تفجّعاً وتوجّعاً على ماقد فات[2].

ومن ذلك تكراره ظرف الزمان ((يوماً)) بصيغة التنكير ثلاث مرات في بيت وبعض بيت يتلوه فعل مضارع متوجّه إلى الماضي دلالة وإن كانت صيغته مضارعية، وهذا نقل للفعل إلى جعله مشهداً مستمراً أمام مرأى العين، يقول[3]:

ويوماً تراني في طِلاء نَعْمة — ويوماً تراني والعتاق ركابيا

ويوماً تراني في رحى مستديرة — تخرِّق أطراف الرماح ثيابيا

ومنه أيضاً إعادته تركيباً دالاً على التحقق، وهو الفعل (كنت) مسبوقاً بحرف التحقيق (قد) قاصداً بذلك تأكيد نقيض ماهي عليه حاله. فإذا هو الآن منهك القوى، يُجرّ ببرديه إلى القبر، فالحال التي كان

---

(1) ديوانه/٩٦.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب ٢/١١١.

(3) ديوانه /٩٣.

عليها فيما مضى مناقضة كل المناقضة حاله الحاضرة. وقد اعتمد في عرض الحال الماضية على استعمال صيغة تعينه على السردية، وهي صيغة الراوي عن طريق الفعل ذي الصيغة الماضويّة ((كنت)) متلوّاً في الأكثر بمبالغة اسم الفاعل أو الصفة الشبّهة، حرصاً منه على ترسيخ الصورة الماضويّة التي تبعث على الفخر والاعتزاز بالمآثر الإنسانية والرجولية، إذ لكل حال لبوسها، فرحى الحرب تستدعي الصبر والقوة، والشباب الزاهي يستدعي شعراً لا يقلان أناقةً عنه.وحبُّ الأهل والذوبان في بوتقة الأهل والرفاق يتطلب خصائص مناقضة لخصائص الحمل على الأعداء والشِّد عليهم قولاً وعملاً[١]:

وقد كنت صبّاراً على القِرْن في الوغى	**وعن شتمي ابنَ العم والجار وانيا**
وكنت كغصن البان هَبَّت له الصّبا	**أرجل فيناناً يصيد الغوانيا**
وقد كنت محموداً لدى الزاد والقرى	**ثقيلاً على الأعداء عَضْباً لسانيا**
وقد كنت عطّافاً إذا الخيل أحجمتْ	**سريعاً لدى الهيجاء إلى مَنْ دعانيا**

ويرفد ذلك تكرار يقوم على ذكر أسماء بعينها، و (الغضا) يذكر ويعاد ذكره عشر مرات في أبيات متتابعة، وهو مايطلق عليه الجناس التام، وتكرار (خراسان) ثلاث مرات في بيت وبعض بيت قي قوله[٢]:

لعمري، لئن غالت (خراسان) هامتي	**لقد كنت عن (بابَيْ خراسان) نائيا**
فإنْ أنج من (بابَي خراسان) لا أعد	**إليها، وإنْ منيّتموني الأمانيا**

فكأنه بهذا التكرار يجعل ((خراسان)) المكان الذي حانت منيّته فيه بإزاء الغضى، ويفصح عن شوقه إليه و ويتلّذذ بتذكره ولهذا يكرره، وهو كذلك يأسى لفراقه [٣]

ويتجلّى هذا التكرار الإيقاعي في تغيير بنية بعض العناصر اللغوية مع الاحتفاظ بالجذر الأصلي، وهو مايطلق عليه الجناس الاشتقاقي كما في قوله[٤]:

لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضا	**مزار، ولكنّ الغضى ليس دانيا**

---

[١] ديوانه /٩٢.
[٢] ديوانه /٨٨.
[٣] المرشد إلى فهم أشعار العرب ٢/ ١١٠.
[٤] ديوانه /ومواضع أخرى.٩٠

فاستعمل في صدر البيت الفعل (دنا) ثم أعاده لكن بصيغة اشتقاقية أخرى هي اسم الفاعل، (دانيا)، فهذا التناغم الجرْسي القائم على الجناس الاشتقاقي بين (دنا) و (دانيا) كان مطيَّة لرد العجز على الصدر والإشارة إلى استحالة تحقق الفعل الأول، وبذلك يكون عندنا إيقاع قائم على التكرار في إطاره العام ثم على الجناس الاشتقاقي وردّ العجز على الصدر في إطارهما الخاص، وهذا ما أضفى على البيت تلاحماً إيقاعياً وتناغماً صوتياً لافتين للانتباه. والسؤال الذي يمكن طرحه ههنا: لم خصَ مالك الغضا وردَّد اسمه كثيراً في مطلع قصيدته؟ هل أراد أن يجعل منه رمزاً للبلاد التي فارقها؟ ليس هذا ببعيد. وكلن ثمّة شيء آخر لعلّ مالكاً قصد إليه، ألا وهو التعبير عن شدّة الالتحام بالأرض التي فارقتها من جهة، وإسقاط خصائص الغضى على نفسه هو وشوقه وحنينه، فالغضا معروف بجزالة ناره، وشدّة جمرته، وبقائه متّقداً مدة أطول من غيره من الشجر، ونار الشوق عند مالك معادل لاتقاد جمر الغضا أيضاً.وقد عمد الشعراء إلى تشبيه آثار توقّد الحلي على صدور الأحبّة، وأعراف الفرس ولبّاته كلما وقعت أبصارهم عليها، بالنيران المتأججة من الغضى والعرفج، لتوافق الألوان وتشابه الهيئة بين الصورتين الحسيتين لكل من نار الغضا وتوقد الحلي.

ومن الأمثلة على تقنية الجناس الاشتقاقي قوله في موضع آخر من قصيدته:

فإن أنجُ من بابي خراسان لا أعد	**إليها، وإنْ منيتموني الأمانيا**
تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد	**سوى السيف والرمح الردينيّ باكيا**
يقولون لا تَبعَدْ، وهم يدفنونني	**وأين مكان البعد إلا مكانيا؟**
غداةٍ غد يالهف نفسي على غدٍ	**إذا أدلجوا عنّي، وأصبحتُ ثاويا**

ولا يقتصر الأمر على التكرار الملفوظ المتمثل في الجناس التام أو الاشتقاقي ولكنه يعمد إلى التكرار الملحوظ الذي يعتمد على تكرار الألفاظ المتشابهة أو المترادفة، ومن ذلك قوله[1]:

ولما تراءت عند مروٍ منيّتي	**وطال بها سُقْمي، وحانت وفاتيا**
وقد كنت عطّافاً... إذا الخيل أحجمت	**سريعاً لدى الهيجا إلى مَنْ دعانيا**
إذا مامت فاعتادي القبور وسلّمي	**على الرمس، أُسقيت السحاب الغواديا**

[1] ديوانه/٩١ومواضع أخرى.

فالأبيات – كما يلاحظ – تضمّ ألفاظاً ليست متجانسة الأصوات ولكنها متقاربة المعاني، فترائي المنية يرادف حين الوفاة، والعطّاف وهو السريع في الانعطاف على العدو يرادف السريع إلى الهيجا، والرمس والجدث متقاربان، والطبيب والمداوي متقاربان أيضاً، والترحّل والمغادرة لا يفترقان في الدلالة.

واللافت للانتباه في مستوى البنية الإيقاعية للنص غير ما ذكر من تكرار تراكيب بعينها، أو ألفاظ بأنفسها، أشياء كثيرة تتضافر في تشكيل البنية الإيقاعية للنص، ومن ذلك هذه الكثرة الكاثرة من استعمال المدود الناتجة عن كثرة شيوع المشتقّات في النّص، وهي موزعة بين أسماء الفاعلين أو مبالغتها، أو استعمال الصفات المشبّهة ومعلوم أن اسم الفاعل قائم على وجود مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) وهذا ما جعل له وظيفة اشتقاقية خاصة خلت منها أغلب المصادر والأسماء المجرَّدة. ويضاف إلى ذلك ارتباطه زمنياً بالحال والاستقبال ومن ذلك:

(النواجيا، جمع (ناجية)، ودانيا، غازيا، قاصيا، جازيا، نائيا، باكيا، غاليا، وانيا، الغوانيا (جمع غانية)، الروانيا، ...... عطّافا، صبّاراً، ثقيلاً، سريعاً، طريف. رهينة، غريبٌ، ذميم، صعباً، غضباً)، ويلي ذلك في خلق التشكيل الإيقاعي الإكثار من استعمال صيغ الجموع، وهي كثيرة كثرة لافتة للنظر حقاً، وكلّها لا تخرج عن جموع المذكر السالم، أو جمع المؤنث السالم، أو التكسير.

والأبنية المستعملة من جموع التكسير هي الأبنية المعدودة في جموع الكثرة، لأنها الجموع المحتوية على أحرف المد المنسجمة مع موسيقا البحر من جهة، والحال النفسية للشاعر من جهة أخرى. ومن ذلك.القِلاص (جمع قلوص)، (النواجيا، جمع ناجية، وهي السريعة من النّون) الركاب، لياليا، الأعاديّ، الأمانيا، الشاهدين، الظباء، السانحات، صحابه، لجاجاتي، أصحابي، الأكفان، أطراف، الأعداء، أوصالي، السّوافيا، المواليا، الغواديا، بواكيا، البواكيا، الحِسَان، الرماح، ثيابيا، الغوانيا، لياليا، .....

وإذا أضفنا إلى ذلك موسيقا البحر الطويل، هذا البحر المعدود البحر الأول في طوله لاحتوائه على ثماني تفعيلات في الصدر والعجز. ومجموع أسبابه وأوتاده ثمانية وعشرون، وكثرة المدود في تفاعيله، وقدرة هذا البحر على استيعاب السّرد الحكائي بشكل عام " أمكن لنا أن نقف على سرِّ اختيار الشاعر النظم على هذا البحر، إذ ليس من المقبول الادِّعاء بأن ذلك محض مصادفة، ولكنني أذهب إلى أن للخبرة الفنية لدى شاعرنا ابن الرّيب، وحاله النفسية المفجوعة التي تريد أن تخرج مكنون نفسها، وأن تمتطي صهوة بحر يساعدها في التعبير عن الآهات التي تمضّها أثراً كبيراً في ذلك.

وقد كان لموسيقا القافية القائمة على: التأسيس ،روي الياء المفتوحة ،الدخيل أثر في إيجاد الانسجام النغمي في اللحن التفجّعي العام الذي يوحي به امتداد الأصوات مع رويّ الياء المفتوحة فكانت القافية بشكل

عام تشكل قراراً موسيقياً للبيت الواحد، ((وتطلق للصوت الإنساني العنان في أخذ مداه، حسبما ترتاح إليه النفس، وتقرّ:.[١]

وعملت حركة التوجيه[٢]، وهو هنا الكسرة على تغيير درجة حدَّة الصوت الحاد المنطلق من ألفين متناظرتين، فيحدث بذلك الكسر الانخفاض في الصوت بعد الارتفاع، والارتفاع بعد الانخفاض[٣]، ما شكل تناوباً موسيقياً يسهم في تأكيد الحال الفاجعة التي يعيشها ابن الرّيب واقعاً نفسياً وفنياً

وكان للحرف الدخيل المستعمل مابين التأسيس وهو الألف الأولى في القافية، والرويّ، وهو الياء المفتوحة المطلقة – أثره في موسيقا القافية بشكل عام. فقد قلّت فيه الأحرف القلقة النادرة، كالجيم، والقاف، وجاءت كلّها أحرفاً رقيقة هامسة كاللام، والقاف، فتحقّق بذلك الانسجام في اللحن العام.

وجاء روي القصيدة (الياء المفتوحة المطلقة) ليكون قراراً ((يستقّر فيه ذلك الحشد من المعاني، والعواطف، واللحن الموسيقي، بحيث يكون (نهاية المطاف) فيها، والبؤرة التي تلتقي فيها جميع توهجاتها وأشعتها.....لأن نغم القافية هو السياق النغمي العام للقصيدة عند الشاعر المبدع وهو أيضاً العقدة النغمية المشتركة مابين الأبيات جميعها".[٤]

وتكمن معجزة الإيقاع الموسيقي في هذه القصيدة الفريدة من نوعها ليبدو في هذا التزاوج مابين البطولة والمأساة، مأساة فارسٍ يبكي نفسه وبطولة لم تجدْ في حياتها إلّا الإخفاق[٥].

رثائيّة عبد المعين الملوحي:[٦]

يعدُّ عبد المعين الملوحي – فيما أعلم – أحد الشعراء البارزين الذين رثوا أنفسهم في العصر الحديث. فقد نشرت له مجلة الثقافة الدمشقية لصاحبها الأديب ((مدحة عكاش)) في عددها الخاص بأدباء حمص، الصادر سنة ١٩٨٣، معلقّة طويلة تحمل عنوان ((عبد المعين ملّوحي يرثي نفسه)).

---

[١] الفتح العربي، ص٣٩٢.

[٢] هي حركة الحرف الذي بين ألف التأسيس وروي البيت.

[٣] الفتح العربي /٣٩٢.

[٤] نفسه/٣٩٤.

[٥] نفسه /٣٩٤.

[٦] ولـد الـشاعر عبد ا ع ملوحي عام ١٩١٧م، وعمل مدرساً للغة العربية ، مديراً للمركز الثقا ص ، مديراً للمراكز الثقافـية وزارة الثقافة دمشق.ودرس العربية جامعة بك ، وله أكثر من مئةعمل ما ب قيق تأليف ، وديوان شعر.تو سنة ٢٠٠٦م.

والقصيدة تزيد ثلاثة أضعاف تقريباً على قصيدة مالك بن الرّيب، فقد بلغ عد أبياتها مئة وستة وستين بيتاً في حيث بلغت قصيدة ابن الرّيب سبعة وستين بيتاً إذا لم نأخذ بالرواية التي ترى أنّ مالكاً لم يقل غير عشرين ونيف من الأبيات، ثم زاد الناس عليها.

صدّر الملوحي قصيدته بإهداء يقول فيه[1]((إلى مالك بن الرَّيب الذي رثى نفسه وهو يموت بقصيدته العصماء[2]:

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاص النّواجيا

قسم الملوحي قصيدته إلى أحد عشر قسماً هي:

١ – المقدمة. ٢ – لماذا أرثي نفسي. ٣ – حياتي: أ – الشباب ب – الكهولة. ج – الشيخوخة. ٤ - ماذا بعدي. ٥ – أنا والشعوب ٦ – وصيّتي. ٧ – العطاء والحب. ٨ – تمنيات. ٩ – هموم شخصية. ١٠ – هموم قوميّة. ١١ – خاتمة المطاف.

أشار الملّوحي في المقدّمة التي وطّأ بها للقصيدة كاملة إلى تلاقيه وابنَ الرّيب في الأماني الخادعة التي أضلّت كليهما، وما قبضا إلّا على سراب خادع. فابن الرّيب تمّنى أن يبيت ليلة بجنب الغضا يزجي القلاص النّواجيا، وتمّنى الملوحي أن يبيت في حمص ليلة واحدة يسبح فيها في عاصيها ويلقى لداته، ولكنها أضغاث أحلامٍ مضلّة، وسراب يتراءى لركب أبناء الحياة الملفوحين بحرِّها، فإذا جاؤوه لم يقبضوا إلا على سراب خادع يزيد في اللوبان والعطش[3]:

تمنّيت يابن الرّيب لو بتَّ ليلةً (بجنب الغضا تزجي القلاص النواجيا)

وأمنيتي لو بتّ في حمص ليلةً فأسبحَ في العاصي وألقى لداتيا

كلانا تهاوى حلمه، لم يرِ الغضا ولا أنا في الميماس أُلْقي رحاليا

فحلم كل منهما يشبه الآخر، فابن الرَّيب تمَّنى أن يغفو الموت عنه ليعود في الواقع إلى موطنه الذي خرج منه مجاهداً، والملّوحي يُمضّه حنين عارم إلى مسقط رأسه وموطن ذكرياته، ولكن تحول دون ذلك حوائل شتَّى، لكنها لا تتطابق البتّة وحوائل ابن الرّيب.

[1] مجلة الثقافة ، دمشق، عدد سنمة ١٩٨٣، ص٨.

[2] ديوانه/٨٨.

[3] مجلة الثقافة، مقدمة القصيدة، ص٨.

يفصح الملّوحي في المقطع الأول وفق ترقيمه هو عن السبب الذي دفعه إلى إعداد هذه المرثيّة، وهذا يبيّن لنا أن الدافعين مختلفان. فإذا كان ابن الرّيب قد حال قرب وفاته دون زيارة الغضا، فإنّ دافع الملّوحيّ دافع ذاتي يجعله يفتّش شعره كله فإذا به يمتلئ بمراثي اصدقائه ولِداته، لذلك رأى أنّ الأولى به أن يرثيِ نفسه قبل أن يلحق بهم[1]:

إذا كان شعري، كل شعري مراثيا   فما لي بنفسي لا أعدّ رثائيا؟

ونفسي أولى أن تكون قصيدة   تسيل قوافيها نشاوى دواميا

ولكنّ الفارق بين رثاء ابن الرّيب نفسه ورثاء الملوحي أنّ الأوّل فاضت قريحته بأبيات قصيدته وهو يحسّ أنّه قد وضع قدميه على مَدْرجة النهاية المحتومة، في حين أنّ الملّوحي الواعي بالفرق بينه وبين ابن الرّيب، ذلك أنّه مازال يحس بدمائه الموّارة تأزّ في عروقه[2]:

وأقسى المآسي أنني بتُّ راثياً   حياتي، ومازالت تمور دمائيا

فالحالان مختلفتان، فهذه تشعر بدنو الأجل، وهذه تتأبى على ذلك، وتقرّ بالحيوية والنشاط.

انتقل الملّوحي إلى قسمة حياته مرحلةً مرحلة، ليعرض فيها إنجازاته في كل مرحلة، فللشباب مجانيه ومجاليه، وللكهولة ميادينها ومساراتها، وللشيخوخة انطفاء مشاعرها وأحاسيسها، ولكنّ المرحلة الأخيرة عند الملّوحي لا تفترق عن المرحلة الأولى، فالحياة أثيرة لديه، يحبسها ولو كانت في كوخ من القش، فيكفيه أن يستطيع صوغ أحاسيسه وشدو قصائده، كاره الموت ولو كان في حلاوة الشهد. إنه يحبّ أن يبقى مشدوداً إلى جنون الشباب ولكنّ حكمة الشيخ وسموّ عقه لا يفارقانه[3]:

وقالوا: سَئِمْتُ العَيْش. قُلْتُ أحبّه   ولو كان في كوخ من القشِّ ثاويا

أصوغُ أحاسيسي وأشدو قصائدي   وأقرأ في ضوء النجوم كتابيا

تلتقي مرثّية الملوحة ومرثّية ابن الرّيب في جملة من الأمور، منها: الموضوع، البنية الإيقاعيّة، الثنائية، السرديّة.

---

[1] مجلة الثقافة، مقدمة القصيدة، ص٨.

[2] نفسه/قسم ١، ص٨.

[3] نفسه، قسم٢، مقطع (ج)، ص٩.

فالموضوع واحد في القصيدتين، وهو رثاء كلٍّ منهما نفسه قبيل موته، ولكنهما مختلفتان في الحال النفسية التي كانت وراء كل قصيدة منهما. فابن الرّيب خَرَج طائعاً مع جيوش الفتح، وحلَّ في أرض ليس له بها عهد، وفارق أرضاً كانت مهوى فؤاده ومحراب ذكرياته وملاذ أحلامه، فالبون الجغرافي الفاصل بينهما بون واسع، والمسافات مترامية.

وابن الرّيب كذلك – على اختلاف الروايات في سبب موته – أحسّ بدنو أجله، وأشرف على الهلاك، سواء أسلّمنا بأنه أصيب في المعركة، أم لدغته أفعى أو غير ذلك، وهو بعيد عن الأهل والوطن.فقصيدته نفثة مصدور تحيط به مخالب المنيّة، فهو واعٍ وعي الميئوس من حاله، أو هي صحوة الموت.

أما الملّوحي فأمره مختلف تمام الاختلاف، فلم يكن في غزاة ولا قتال، وبُعْده عن موطن ذكرياته لا يقارن ببعد ابن الرّيب عنه. صحيح أنه كان بعيداً عن مسقط رأسه، ولكنه – على أية حال – لا يقارن ببعد ابن الرّيب ؛ ولذلك يمكن القول بالفارق الكبير بين العاطفة التي ولّدت قصيدة ابن الرّيب، وهي عاطفة متّقدة اتقاد جمر الغضا، دائمة دوامه. فقصيدة ابن الرّيب ولّدتها تلك العاطفة المشبوبه وهي وليدة الوعي بالموت، وقصيدة الملّوحي ولدها الوعي بالحياة، ولّدها فكر استطاع أن يجول ويصول عبر مئة وستة وستين بيتاً، وشتّان ما بين وعي الموت ووعي الحياة.

٢ – **السردية**: فالقصيدتان تتكئان على السرديّة التي يُناسبها البحر الذي نظمت عليها كلتاهما. فالقصيدتان تشكلان معرضين لحياة كل منهما، وما كانت عليه حياتهما وما آلت إليه الآن، ولكن السردية كانت أكثر ظهوراً في معلّقة الملّوحي. وقد أعانه تقطيع القصيدة إلى مقاطع تخصّ كل مرحلة من مراحل حياته على هذه السردية وهذا التنويع في موضوعاته.

وقد كانت تقنية استعمال الزمن الماضي في تحقيق هذه السردية واضحة كل الوضوح، سواء باستعمال بنية الماضي الحقيقي أم بنية المضارع المتجه زمنياً إلى الماضي بتقدّم (لم) النافية عليه[1]:

رشفت شبابي قطرة بعد قطرةٍ　　　وشبت فلم يعتب علي شبابيا

وردت الثغور الظامئات مناهلاً　　　وطفت الصدور الناهدات مجانيا

ولم ينسني لهو الحياة مشاغلي　　　ولم ينسِني جد الحياة الملاهيا

تولى شبابي مشرق الوجه زاهيا　　　وأقبل شيبي كالح الوجه كابيا

---

[1] مجلة الثقافة، مقسم٢، مقطع آ، ٨و٩.

فهذه الأبيات الستَّة أخذت من مقطعين: الأول يتحدّث فيه الملوحي عن مرحلة الشباب، ويتحدث في الثاني يتحدّث عن مرحلة الكهولة. ويلاحظ طغيان الأفعال الماضية بنيةً وزمناً أو الأفعال المضارعة بنية الماضية زمنياً، وهي التي يبتدئ بها كل شطر من البيتين الثالث والسادس.

٣ - **الثنائية**: وتلتقي قصيدة الملوحي وقصيدة ابن الرّيب في أنّ كلتيهما طافحة بالثنائية، بالشيء ونقيضه. فكلاهما تهاوت أحلامه وانكسرت أمام لحظة الموت، فابن الريب مات غريباً والملوحي مات غريباً عن مهوى فؤاده، كلاهما صار إلى حالٍ غير التي كان عليها حالهما فيما مضى، وكلاهما يتحسَّر على أيامه المواضي إلى غير رجعة، فالشباب تولّى وهو يحمل نقيضه في داخله، يحمل بذرة الشيب الكالح، يقول الملّوحي[1]:

تولّـى شـبابي مـشرق الـوجه زاهـيا وأقـبل شـيبي كـالح الـوجه كابـيا

إنه بيت يقف فيه كل جزء قبالة جزء، فإقبال الشيب بإزائه انحسار الشباب وتوليه، ووجه الشباب مشرق، ووجه المشيب كالح، ووجه الشباب زاهٍ ووجه المشيب كابٍ.

والشاعر الذي كان يزحف خلف المعاصي ويجمح وراها قعد به الداء فعافت نفسه تلك المعاصي، والشاعر الذي سقى الصبايا ماء حبه وصبوته جفّت في حناياه هذا الماء وانعدم هذا الرواء، فلم يعد يرى إقبالهنّ عليه كما كانت عليه حاله:

ركـبتُ المعاصـي مـوجة ثـمّ مـوجةً وأقعدنـي دائـي فعفـت المعاصـيا

سـقيت الـصبايا مـاء حـبي وصـبوتي وجـف. فهـل يقـبلن مـاء حنانـيا

كـذلك حظـي، إن طلـبت سـعادة بـأرض سـعى قبلـي إلـيها شـقائيا

٤ — **البنية الإيقاعيَّة**: نُظِمَتْ كلتا القصيدتين على البحر الطويل، وهو البحر المتحمِّل للسرديَّة التي عرضنا لها في القصيدتين. وهو البحر المتحمِّل لتعدد الموضوعات، فأسبابه وأوتاده وحركاته وسكناته تتسع لكل هذا التنوّع، فالقصيدتان تتناصَّان وزناً، وقافية، ورويًّا.

وعلى كثرة القصائد المنظومة على هذا البحر وهذا الرويّ نجد أن قصيدة الملّوحي أكثر اتكاءً على قصيدة ابن الرّيب. فبدءاً من العنوان نجد ان الملّوحي يعي لحظة الإبداع أنه يحذو حذو ابن الرّيب، فهو مسبوق إلى هذا الفن برائد هذا الفن غير منازع.

---

[1] نفسه، قسم ١، مقطع(ب)، ص٩.

وقد توسَّل الملّوحي كما توسَّل ابن الريب بعدد من التقنيَّات القائمة على التكرار الملفوظ والملحوظ، والمطابقة بين الشيء ونقيضه، وتكرار كلمات ذات بنيات مقطعيّة متشابهة، والأمثلة على ذلك متناثرة في أبيات القصيدة، ومن ذلك:

الظامئان مناهلاً // الناهدات مجانيا

زاهيا // كابيا

المعاصي // المعاصي

المبكيات // المضحكات

مهازلاً // مآسيا

لاهيا // واهيا

وتوسّل كذلك بأنواع الجناس التي يتحقّق فيها مظهر من مظاهر التكرار، ومن ذلك الجناس التام، والجناس الاشتقاقي، وهي كذلك كثيرة في أبيات القصيدة، كقوله[1]:

إذا كان شعري كل شعري مراثيا   فما لي بنفسي لا أعد رثائيا

وقوله[2]:

تهيم بهنّ الروح روحاً فإن طغت   وأذكت دمي أطفأت في الجسم ناريا

واتكأ على الشيء ونقيضه وذلك بغية إثبات التحوّل الذي حصل عنده، وذلك بقوله[3]:

ولم يرني الإمساء أرقد خالياً   ولم يرني الإصباح أنهض صاحيا

ولم ينسني لهو الحياة مشاغلي   ولم ينسني جدّ الحياة الملاهيا

عشقت شبابي صغت فيه مدائحي   فلما تولّى صغت فيه أهاجيا

وكذلك قوله[4]:

رويدك يا ديدان لن تلعقي دماً   تفجَّر في شعري ونثري سوافيا

---

(١) نفسه، قسم١، ص٨.

(٢) نفسه، قسم٢، مقطع (آ)، ص٩.

(٣) نفسه، قسم ٢، مقطع (آ)، ص٩.

(٤) نفسه، قسم ٤، ص١٠.

أمامـــي غـــدٌ كالليـــل أســـود كـــالحٌ وخلفـــي أمـــسٌ كـــان أحمـــر قانـــيا

وإذا كانت القصيدة الملّوحية تتناص وقصيدة ابن الريب إيقاعاً ووزناً فإنها تتناص معها ومع غيرها من مخزون الشاعر فكراً وتركيباً. فمن القصيدة نقف على تضمين شطر من قصيدة ابن الريب يجعله الملّوحي مطيَّة سلسلة المعاني التالية إياه، وهو قوله[1] :

تمنـــيت يـــابن الـــريب لـــو بـــتَّ لـــيلة (بجـنب الغـضا تَزجـي القلـوص النواجـيا)

وأمنـــيتي لـــو بـــتٍّ في حمـــص لـــيلةً فأســـبح في العاصـــي وألقـــى لداتـــيا

وضمنها في المقطع الخامس شطراً آخر فقال[2] :

(تذكّـرت مَـنْ يبكـي علـيَّ فلـم أجـد) ســوى قلمــي والطــرس والحــبر باكــيا

فهو في حقيقة الأمر إعادة صياغة لبيت ابن الريب :

تذكّـــــــــــــــــــرت............ ســوى الــسيف والــرمح الــرديني باكــيا

ثم قال بعد ذلك [3] :

ومكتـــبة أودعـــت روحـــي شـــبابها تكـــاد إذا مـــا مـــت تـــسعى أمامـــيا

وأمّا التناصُّ القافوي فقد اتفقت معلَّقة الملّوحي وقصيدة ابن الريب في كل من القافية، والروي، والسِّناد، والتوجيه. وهذه أمور كلها يحذو فيها حَذْو ابن الريب حَذْو القُذَّة بالقُذَّة، ووقع الحافر على الحافر. إلا أن ما تفارق به معلّقة الملّوحي قصيدة ابن الرّيب ندرة الأحرف القلقة التي جاءت دخيلاً في قصيدة الملّوحي، فقد ندرت أحرف الجيم والقاف وعمَّت الأحرف الرقيقة الهامسة. وإلى جانب ذلك نلحظ ندرة أساليب التمني، والاستفتاح، والاعتراض ، تلك الأساليب التي أسهمت إسهاماً واضحاً في إشاعة جو الفاجعة عند ابن الريب، فكانت قصيدة الملّوحي مغرقة في التقريرية المفضية إلى البرود الفني المعبِّر عن البرود العاطفي.

---

[1] نفسه، مقدمة القصيدة، ص٨.

[2] نفسه، قسم ٥، ص١١.

[3] نفسه، قسم٥، ص١١.

المصادر والمراجع

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، دار جمال الدين للطباعة ، بيروت.

(٢) البيان التبيين، الجاحظ، حققه عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة.

(٣) التعازي والمراثي، المبرد، حققه الأستاذ محمد الديباجي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٦م.

(٤) دلالات التراكيب، د.محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة ، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٥) ديوان امرئ القيس، حققه محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٠م.

(٦) ديوان تأبط شرّاً: جمع وتحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٩٩م.

(٧) ديوان الحارث بن حِلِّزة، أعاد تحقيقه الأستاذ هاشم الطعان، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٩م.

(٨) ديوان زهيربن أبي سُلمى(رواية ثعلب)، حققه د.فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦م.

(٩) ديوان مالك بن الريب ، حققه د.نوري حمودي القيسي، مستلة من مجلة معهد المخطوطات العربية، ج١، ١٩٦٩م.

(١٠) ذيل الأمالي، أبو علي القالي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، نسخة مصورة.

(١١) سمط اللآلي، أبو عبيد البكري، حققه عبد العزيز الميمني، دار الحديث ، القاهرة، ١٩٨٤م.

(١٢) شرح القصائد العشر: التبريزي، حققه د. فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، ط٢، حلب، ١٩٧٢.

(١٣) الشعر الجاهلي نصّاً وتأويلاً، د.فهد عكام، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٥م.

(١٤) الشعر الجاهلي، ، سلسلة تاريخ الأدب العربي، أستاذنا الدكتور غازي طُليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م.

(١٥) شعر حِمْير، جمع ودراسة د.مقبل الأحمدي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ٢٠١٠م.

(١٦) الشعر في العصر الأموي، سلسلة تاريخ الأدب العربي، أستاذنا الدكتور غازي طُليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨م.

(١٧) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة، حققه أحمد نحمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة.

(١٨) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د.نوري حمودي القيسي، بيروت.

(١٩) العمدة ، ابن رشيق، حققه محمد قزقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ١٩٩٤م.

(٢٠) الفتح العربي في سيرة مالك بن الريب، سليمان الخش، دار رياض الريس للنشر، ط١، ١٩٩٤م.

(٢١) المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، د.شكري فيصل ، رحمه الله، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٧٣م.

(٢٢) المراثي، محمد بن العباس اليزيدي، حققه محمد نبيل طريفي، وزارة الثقافة، دمشق١٩٩١م.

(٢٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب، د.عبد الله الطيِّب، المجلس الوطني للثقافة، الكويت.

(٢٤) معجم الأمثال العربية، محمد خير شمسي باشا، مركز الملك فيصل ، الرياض، ٢٠٠٢م.

(٢٥) **المجلات:**

مجلة الثقافةالدمشقية، يصدرها مدحة عكاش، عدد خاص بأدباء ، حمص، تموز سنة ١٩٨٣م.

❑❑

استلهام التاريخ في قـــصص الأطفـــال

قصة (أسامة بن منقذ) لـ: سمر روحي الفيصل) أنموذجاً

❑ د. أحمد صوان*

حاول منتجو النصوص الأدبية المعاصرة استثمار التاريخ استثماراً يُحقّق مجموعة من الأهداف، منها مايخصّ التاريخ نفسه؛ كأن يقفوا على حوادث تاريخية ويعرضوها برؤية جديدة، ومنها مايتعلّق بالحياة المعاصرة، وذلك باستثمار الحوادث والرموز التاريخية وتوظيفها في النصوص لغايات شتّى.

وقد شكّلت المادّة الحكائية التاريخية الواقعية والمتخيلة، منهلاً أفادت منه نصوص معاصرة كثيرة لتحقيق مراميها التي سعت إلى تحقيقها، وكانت حكايات القادة التاريخيين مادة خصبة للتوظيف في الأدب المعاصر لإبراز أثر هؤلاء من جهة، ولشحذ همم المعاصرين من جهة أخرى.

وفي التاريخ بطولات كثيرة تصلح مادّة تُقدّم إلى الأطفال: بطولات في الحرب وبطولات في الاحتمال والعمل، وبطولات في اتخاذ القرارات الحاسمة، وبطولات في التضحية وغير ذلك[1].

وقد تنبّه الباحثون إلى مجموعة من المرتكزات التي رأوا أنه من الضروري أن يراعيها من يُقدّم التاريخ إلى الأطفال، منها :

❖ قاص وباحث في أدب الأطفال، من سورية.

[1] في أدب الأطفال، علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٦م ص٢٧٤ -٢٧٥

- أنّ مفهوم الزمن لدى الأطفال غامض، فمدلولات الرموز كالأسبوع والشهر والسنة والقرن غير واضحة في أذهانهم؛ لأنها رموز مجردة.
- وأنّ مفهوم المكان أكثر وضوحاً من الزمن لدى الطفل، غير أنّه يبقى أيضاً غير واضح لديه.
- وأنّ وقائع التاريخ وحوادثه لاتقع تحت خبرات الطفل مباشرة.
- أنّ الوقائع والحوادث تتميّز بتشعّبها وتعقّدها؛ فمنها السياسي، ومنها الاجتماعي، وغير ذلك، وهذا يجعلها عصيّة على قدرات الطفل[١].

وقد رأى كُتّاب قصّة الطفل ضرورة تقديم قصص تاريخية إلى الأطفال على الرغم من صعوبة تحقيق تلك المرتكزات، فتوجّهوا في قصصهم تلك نحو الطفولة في المرحلة المتأخّرة[٢]؛ لأنّ الأطفال في هذه المرحلة يصيرون أكثر انسجاماً وتفهّمًا للزمان والمكان والعلاقة بينهما، آخذين في الحسبان أنّ طفل اليوم بات أكثر قدرة من سابقه على تجاوز تلك الصعوبة؛ لأنّ الأفق المحدود بالبيئة الحسية المباشرة لطفل الماضي صار لدى الطفل المعاصر أوسع بفضل وسائل الإعلام الحديثة[٣].

أمّا العناصر الخاصة بالقصة التاريخية المقدّمة إلى الأطفال فهناك من رأى أنها تتمثل فيما يأتي:

- ضرورة استناد قصة الطفل إلى نواة تاريخية حقيقية، وتحليلها حتى تكون القصة واضحة للقارئ الصغير.
- بدء القصة بتمهيد يثير الطفل ويشوقه؛ كأن يكون طلبًا إلى الطفل أن يلاحظ صورة في القصة تُمثّل بعض شخصياتها، أو يكون ربطًا بحادث من خبرة الطفل.

---

(١) أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه: هادي نعمان الهيتي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٧٣ - ١٧٤

(٢) لمراحل الطفولة تقسيمات عدّة، ومنها:

١ - الطفولة المبكّرة، وهي بين (٣ — ٥) سنوات.

٢ - الطفولة المتوسّطة، وهي بين(٦ — ٩) سنوات.

٣ - الطفولة المتأخّرة، وهي مرحلة المغامرة والبطولة، وتكون بين (٩ — ١٢) سنة، وفيها يبتعد الطفل عن الأمور الخيالية إلى حدّ ما، ويهتمّ بالحقيقة الواقعية، ويميل فيها إلى قصص المغامرات والشجاعة والعنف والتعرض للمخاطر، لذلك يجب أن تكون القصة ذات دوافع شريفة وسامية، ولا يقتصر الأمر على تقديم بطولة الأشخاص الحقيقيين، كخالد بن الوليد وطارق بن زياد وصلاح الدين الأيوبي، وأسامة بن منقذ، بل تُقدّم القصص التي مزجت بين الحقيقة والخيال، كقصص عنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي وغيرهما. ينظر: أدب الأطفال: د.عبد الرزاق جعفر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩م، ص ٤٩ -٥١، و: الطفل وأدب الطفل: د. هدى قناوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٥٠ -١٦٣

(٣) أدب الأطفال، الهيتي، مرجع سابق، ص ١٧٥ .

- تحديد الإطارين الزماني والمكاني لموضوع القصة، ويكون التحديد الزمني إمّا بكلمات مثل "منذ زمن بعيد جداً" أو "بعد الحادث الفلاني"، إذا كانت للطفل خبرة به، وإمّا بتقريب البعد الزمني إلى ذهن الطفل عن طريق ربطه بعمر الطفل نفسه، وإمّا بخطّ زمني بسيط مرسوم في القصة؛ والإطار المكاني يُحدّد بحسب مرحلة نمو الطفل، إمّا بالقول "في مدينة كذا البعيدة عنا"، وإمّا بربطه ببعد مكاني يعرفه الطفل.
- تقديم وصف للشخصية وللمجتمع في البيئة التاريخية التي يعالجها من حيث الطعام والمسكن والملبس وبعض عاداته وحياة أطفاله وهواياتهم.
- أن يُفصّل الكاتب بعض التفصيل في المواقف التي يُراد التأثير فيها، مع شحن الأسلوب اللغوي بطاقات عاطفية تُثبّت ذلك التأثير.
- أن تُقدّم المعلومات إلى الأطفال بأسلوب شائق، ومن المستحسن ذكر أشياء صغيرة قد تبدو ثانوية للراشد، فمن هذه التفصيلات يتكّون لدى الطفل تصوّر أهمّ من التصوّر الذي تُكوّنه الحقائق الجافّة.
- أن ترافق متن القصة صور ورسوم وأشكال[١].

وقد سعت قصص للأطفال غير قليلة إلى استلهام التاريخ ، فنحا بعض منها إلى الأحداث التاريخية، كمعركة حطين والقادسية وذي قار واليرموك وميسلون وغيرها، وعالج بعضها الآخر الشخصيات التاريخية، كعنترة بن شداد وخالد بن الوليد وهارون الرشيد وصلاح الدين الأيوبي والظاهر بيبرس وعباس بن فرناس وعزّ الدين الجزائري وأحمد بن ماجد وأسامة بن منقذ...

ولعلّ ما أثير حول حياة أسامة بن منقذ وأثره في الحياة ومنجزاته شكّل ميداناً للتوظيف في ما يمكن أن يُسمّى سيرة قصصية امتدت أيدي المهتمين المعاصرين لإيصالها إلى الطفل المعاصر، وذلك بنسيج حكائي حاول أن يفيد من التقنيات الحكائية المعاصرة؛ ليؤثّر في الطفل، وليلفت انتباهه إلى ماض عريق، آخذاً بعين النظر حاجة الأطفال الماسّة إلى البطولة والأبطال؛ ليقلّدوها ويسيروا على طريقها[٢]، ذلك أنّ هذه القصص تُؤثّر تأثيراً بيّنًا في مبلغ اعتزاز الطفل بأمّته، وتُذكي عنده الرّغبة في خدمة وطنه حين يشتدّ عوده، ويجاوز مرحلة الطفولة.

---

[١] كتابة تاريخ الوطن العربي على مستوى للأطفال، د. ليلى الدباغ ، نقلاً عن أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨٠ - ١٨١

[٢] تقول د. نبيلة إبراهيم: "ينبغي أن يُقدّم للطفل في كلّ مرحلة قدر كبير من تراثه، بل إنه ينبغي أن يكون هذا التراث هو المنبع الأساسي الذي يستقي منه نماذج البطولة"، ينظر: البطل والبطولة في قصص الأطفال: د. نبيلة إبراهيم، بحث ضمن الحلقة الدراسية الإقليمية لعام ١٩٨٣بعنوان (كتب الأطفال في الدول العربية والنامية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٥٣

أولاً: (أسامة بن منقذ) كما قدّمه د. سمر روحي الفيصل[١]:

أوّلاً: مسوّغات الفيصل في استلهام الشخصيات التاريخية

وقف سمر روحي الفيصل عند بعض الشخصيات التاريخية[٢]، فحدّد عمر المتلقي الطفل الذي تتوجّه إليه أعماله بأنّه بين العاشرة والثانية عشرة، معلّلاً ذلك بأنّ الطفل في هذا العمر يحبّ الأبطال والرحالة[٣]، إلا أنّه لم يُثبت هذا العمر في عتبة غلاف القصة، وهو مطلب كثير من أدباء الأطفال والتربويين.

ورأى الفيصل أنّ الطفل المتلقي لا يُقبل على قراءة سيرة الشخصية التاريخية إذا لم تتضمن صفات خاصّة تلائم حاجاته ورغباته، كما أنّه اشترط لتقديم الشخصية التاريخية أن تكون مهمّة في عصرها، ومحافظة على أهمّيتها في عصرنا، ولم تنل حقّها من الدّرس، وأن تكون غنية بالأحداث الملائمة للطفل، وتحمل طابع البطولة أو المغامرة، وأن يكون مغزى حياة الشخصية ترسيخًا لقضية علمية أو قومية أو وطنية[٤].

في ضوء ذلك كلّه قدّم الفيصل قصة (أسامة بن منقذ) المليئة بالأحداث الملائمة للمتلقي الطفل؛ فهو الذي أسهم في توحيد مصر والشام لمواجهة الفرنجة، وهو شخصية مهمة في عصرها وفي عصرنا؛ ذلك أنّ العرب في عصر أسامة كانوا متفرّقين إلى دويلات وإمارات كما هي حال الدول العربية اليوم، والمنازعات العربية في عصر أسامة لا تقلّ حدّة عن المنازعات العربية اليوم، والعدوّ الاستيطاني واحد في العصرين، سواء أكان إفرنجيًّا أم صهيونيًّا[5].

ثانيًا: أحداث القصة

يُقدّم القاص بدايةً الشخصية الرئيسة أسامة على أنه طفل صغير لم يتجاوز العاشرة، قد حيّر أستاذه ابن المنير؛ لأنه عجز عن تعليمه، ثمّ يُقدّم القاصّ شخصية مرشد والد أسامة أمير قلعة شيزر السابق، وعمّه سلطانًا أميرها الحالي الذي يحبّ أسامة، ويريد أن يجعله الحاكم بعده، إذ لم ينجب، ثمّ تتوالى صفات

---

[١] أسامة بن منقذ: د. سمر روحي الفيصل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢

[٢] من الشخصيات التاريخية التي تناولها الدكتور الفيصل إلى جانب أسامة بن منقذ: عزّ الدين الجزائري، وعباس بن فرناس، وأحمد بن ماجد وغيرها، ينظر: ثقافة الطفل العربي: د.سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧، ص١٤٦

[٣] السابق، ص ١٤٦

[٤] السابق، ص١٤٦ – ١٤٧، على أنّ اشتراط د. الفيصل لتناول الشخصية التاريخية ألا تكون نالت حقّها من الدّرس فيه نظر.

[٥] السابق، ص ١٤٧ - ١٤٨

الفارس الصغير أسامة: ذكي ونجيب ويحفظ المعلومات، ولا ينسى منها شيئاً، وهو طفل رقيق مرح يحترم أستاذه[١].

ويستدعي الأمير أستاذًا آخر هو أبو الحسن السنبسي، فيشكو ممّا شكا منه الأستاذ الأول[٢]، ثم يطلب الأمير أستاذاً ثالثاً هو أبو عبد الله الطليطلي الذي ينجح في جذب انتباه أسامة إليه بمحاورته والوقوف على تطلّعاته، ومن المحاورة يقدم القاصّ إلى قارئه مادة تاريخية عن مهاجمة القائد (تانكرد) قلعة شيزر ومهادنة أميرها له، واحتلال الفرنجة للساحل من أنطاكية إلى طرابلس وغير ذلك من المدن، وعزم أسامة على طردهم، وتوحيد الإمارات العربية في دولة واحدة، وقدرته على تمييز العلم الذي يحتاج إليه من غيره، ثم يحذو الأستاذان السابقان حذو الأستاذ الطليطلي فينتفع أسامة منهم جميعًا[٣].

يساند أسامة عمّه في انضمام إمارة شيزر إلى الاتحاد العربي الذي قاتل الفرنجة، فيسند إليه قيادة فرسان شيزر تقديراً لبراعته، ولكن اتحاد الإمارات العربية لم يطل، إذ عاد الأمراء إلى التناحر، ولذلك تابع أسامة جاهداً محاولاته في إعادة توحيدها[٤].

يرافق أسامة القائد عماد الدين زنكي في قتاله الفرنجة تسع سنوات، وبعد وفاته يتابع أسامة سعيه إلى توحيد الإمارات إلى أن يلتحق بالسلطان نور الدين بن عماد الدين زنكي ليكون قريباً منه ومن خليفته صلاح الدين الأيوبي، ولكن هَرَم أسامة منعه من مشاركة صلاح الدين في معركة حطين، ومع ذلك لم يمنعه ذلك من تعليم الناس وتأليف الكتب[٥].

إنّ سيرة أسامة في حياته ــ وهو الذي عاش في عصر الفروسية والشعر والاضطرابات، وخاض غمار محاربة الفرنجة ــ تُؤكّد أنّ العجز والتّواني أمام الغازي المعتدي يؤدّي إلى التفكّك والتناحر، وإذا زال التناحر والتفكّك زالت الهزائم[٦].

---

(١) أسامة بن منقذ: د. سمر روحي الفيصل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٢ — ٣

(٢) السابق، ص ٥ — ٧

(٣) السابث ص ٩ — ٢٢

(٤) السابق، ص ٢٣ — ٢٥

(٥) السابق، ص ٢٥ - ٢٨

(٦) سير ذاتية عربية، من ابن سينا حتى باشا مبارك: مصطفى نبيل، كتاب الهلال، القاهرة، ع٤٩٥، ١٩٩٢، ص٩٨

ثالثا: عتبات القصة[1]

لا يمكن للمؤلِّف أن يُقدِّم عارياً من نصوص تُسيِّجه؛ ذلك أنّ قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله فحسب، بل بما يحيط به أيضًا، وتصير قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، فولوج فناء الدار مرهون بعتباته ، وكذلك الدخول في عالم المتن غير ممكن قبل المرور بعتباته، إذ إنها تشاركه في إشكاليات القراءة والتفاعل والتواصل، وهي تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات[2].

وسيقف البحث عند قضايا العتبات الكبرى: وهي عتبة العنوان، وعتبة الغلاف، وعتبة اللوحات الداخلية.

أ ـ عتبة العنوان:

جاء عنوان القصة **(أسامة بن منقذ)** بخطّ أحمر كبير فوق لوحة فارس صغير السنّ، وبذلك يُحدّد النصّ مرماه من العنوان معلناً أنّه سيتحدث عن أسامة بن منقذ، لكن ليس بوصفه مادة تاريخية جامدة، بل بوصفه مادة قصصية قابلة للاستلهام المعاصر.

وتثير مفردة **(أسامة)** الدلالة المعجمية لها وهي اسم عَلَم للأسد[3]، وهو اسم تاريخيّ، و**(منقذ)** لها دلالة إيجابية، وقد كانت تصرّفات أسامة في القصة مطابقة لمدلولها؛ ذلك أنّه بقي فارسًا بطلاً **كالأسد**، يدعو إلى نبذ الفرقة والتوحّد أمام الأعداء **لإنقاذ الأمّة**.

ويثير العنوان أسئلة عن الطريقة التي يمكن أن يفيد منها النص من سيرته: هل هي بالافتخار به، أم بالاعتراض على دوره، أم بإحضاره لمحاكمته؟ وما الذي يريده الكتاب؟ وهل هو فارس حقًا؟ أو هو مُدّعٍ؟ فإذا قرأ الطفل العنوان على أنّه الجزء الأول من المعلومة، أي كالمبتدأ، كان الجزء الثاني منها هو القصة كلها، التي ستكون بمنزلة خبر المبتدأ، وهو لن يقف عند المبتدأ وحده.

---

(١) يُطلق مصطلح العتبات على مجموع النصوص التي تُغني المتن وتحيط به من صور وعناوين وأسماء مؤلفين وإهداءات وفهارس وحواشٍ وبيانات نشر، وقد أُطلق عليه فيما أُطلق (عتبات النص)، و(النصوص المصاحبة)، و(النصوص الموازية)، و(سياجات النص)، وغيرها، ينظر: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٢١

(٢) السابق ص٢٤ - ٢٢.

(٣) لسان العرب: ابن منظور، اعتنى بتصحيحه: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، د ت، مادة أسم

ب ـ عتبة الغلاف:

في لوحة الغلاف صورة فتى متبسم، يرتدي ملابس الفرسان، ويحمل قوسًا بيد ويمسك رسنًا بيد، وعلى ظهره جَعبة فيها نبال، وهو يمتطي جوادًا جميلاً، وخلفه قلعة وأشجار خضراء، فاللوحة تَرشح بتوجّه النصّ إلى التاريخ، وتحمل ما يشدّ الطفل المتلقي ويُغريه، ماشأن هذا الطفل الفارس؟ وإلى أين يتّجه؟ وما قصة القلعة التي خلفه؟ هذه الأسئلة المشروعة وغيرها سيجد المتلقي إجابة عنها في القصة، وقد أثارتها عتبة الغلاف، فكانت عتبة الغلاف هذه عتبة مهمة جداً؛ لأنّ الغلاف أوّل ما يُقابل المتلقي؛ إذ المظهر الخارجي - ومن أهمّه تشكيل الغلاف - مهمّ كالمضمون في كتب الأطفال، فإذا أخفق الغلاف في جذب المتلقي الطفل فإنّ ولوجه إلى ما وراءه أمر مشكوك فيه؛ ذلك أنّ الطفل "قد يختار الكتاب من أوّل نظرة لشكله المميّز أو لغلافه الجميل، وواقع الأمر أنّ الغلاف هو الباب الذي يدخل منه الطفل إلى الكتاب"[(١)].

ج – عتبة اللوحات الداخلية:

بدأت القصة من الصفحة الثانية، بتناوب غير منتظم بين السرد واللوحات المرافقة له؛ صفحة للسرد، ولوحة في أخرى، وأحياناً يُغطّي السرد صفحتين أو أكثر إلى أن تأتي اللوحة[(٢)]، وهكذا إلى النهاية، وكانت في مجملها مُعبّرة عن بيئة القصة، إذ صوّرت الأبنية التراثية والملابس والأسلحة والحيوانات التي كانوا يستعملونها في ذلك الوقت ، وعُنيت بتفصيلات الشخصيات، فكانت موافقة للسرد عاملة معه على إحداث التأثير المنشود.

ويتصل بالعتبات أيضاً استعمال الفراغ الطباعي أو الترقيم أو غير ذلك للفصل بين الأحداث التاريخية، أو للدلالة على تغيّر المكان في القصة، وهذا ما لم يحدث في هذه القصة على أهميّته إلا في مكان واحد[(٣)]، وكان من المناسب استعماله في غير موضع؛ بسبب اختلاف المكان والأحداث في القصة، بل بدا من المناسب أحيانًا القطع للبدء بمقطع جديد بدلاً من استمرار القصة في سردها كما في هذا الموضع:

"وقد كان عماد الدين عند حسن ظنّ أسامة فيه، إذ جهد في التوفيق بين الأمراء العرب إلى أن توفي بعد تسع سنوات من مرافقة أسامة له. على أن أسامة فقد شيئًا آخر بعد وفاة عماد الدين، هو الاستقرار"[(٤)].

---

(١) في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص١٥٠.
(٢) بلغ عدد اللوحات الداخلية في القصة تسعًا، ولم تؤخذ لوحة الغلاف من الداخل.
(٣) وذلك في الصفحة ٩ من القصة نفسها
(٤) السابق، ص ٢٥

وقد كان الأفضل للمتلقي الصغير البدء بفقرة جديدة من قوله:
"على أن أسامة فقد شيئًا آخر...". بعد إجراء التعديلات الأسلوبية اللازمة لذلك.

وممّا يتّصل العتبات ما يُخصّصه القاصّ من حواشٍ وملحقات وشروح، سواءٌ أكانت في هوامش الصفحات أم في آخر القصة، وقد خصّصت الصفحات الأخيرة من قصة (أسامة بن منقذ) لتعريف بعض الأعلام والأمكنة التي ورد ذكرها فيها، واستغرق ذلك ثلاث صفحات[١]، غير أنّ القاصّ لم يُعرّف كل الأعلام والبلاد التي ورد ذكرها في القصة[٢]، كما كان من المناسب أيضاً رسم خريطة موجزة فيها أهمّ المعالم التي وردت في القصة، أو رسم خطّ مستقيم تُذكر عليه أهم المحطّات التاريخية في القصة، لكنّ ذلك لم يكن.

رابعًا: الزمان التاريخي والقصصي

ليس في القصة تحديد لسنة ميلاد أسامة الذي عاش نحو قرن (٤٨٨ -٥٨٤)هـ، غير أنّ ثمّة إشارة في آخرها إلى أنّه توفي قبل أيام من تحرير القدس:

"إلا أن الحياة لم تمهله ليشهد ذروة انتصارات صلاح الدين، إذ مات قبل أيام معدوات من تحرير القدس عام ١١٨٨م، ونهوض العرب لطرد بقايا الصليبيين من بلاد الشام"[٣].

تحدّثت القصة عن حياة أسامة منذ طفولته حتى وفاته، إلا أنّها وقفت عند طفولته كثيرًا في الزمن القصصيّ، وفصّلت في أحداثها، ثمّ عرضت عرضًا سريعًا مراحل حياته الأخرى؛ فمن بداية القصة إلى منتصف الصفحة٢٠ لم يتجاوز العاشرة من عمره، وقدّم القاصّ في هذه الصفحات الكثيرة: أسامة، ووالده مرشدًا، وعمّه سلطانًا، وأستاذَي أسامة: ابن المنير والسنبسيّ وعلاقته بهما، وقدّم في الصفحتين: ٢٢و٢٣ أستاذه الثالث الطليطليّ وعلاقته به، وأسامة هنا لم يبلغ العشرين من عمره، وصار يقدّم النصائح للإمارات المتناحرة لتتوحّد في وجه الغزو الفرنجيّ، أمّا الصفحتان ٢٥و٢٦ فقد كانتا لعلاقته بالسلطان السلجوقي محمود، ثمّ لعلاقته بعماد الدين زنكي ونور الدين ابنه من بعده، وأخيرًا غطّت الصفحات الثلاث الأخيرة من ص٢٦إلى٢٨ الحديث عن علاقته بصلاح الدين الأيوبيّ، وتأليفه وتدريسه، ثمّ وفاته، ويلاحظ

---

(١) من ص ٣٠ إلى ص ٣٢
(٢) كتعريف أساتذة أسامة والسلطان محمود، والرها وغير ذلك.
(٣) أسامة بن منقذ، مصدر سابق، ص٢٨

أن خطّ سير القصة عامة كان وفق نظام السرد التقليدي الذي يراعي فيه السارد سرد الأحداث كما حدثت، وهو " تنظيم المواقف والأحداث وفقاً لترتيب حدوثها"[١]، وهذا النظام هو السائد في قصص الأطفال عامة؛ إذ الإكثار من الاسترجاعات والاستباقات قد يربك المتلقي الصغير، ويشتت ذهنه؛ فيصرفه عمّا يقرأ.

وذلك القسم الكبير من القصة الذي انصرف للحديث عن شخصية أسامة في طفولتها عرّف المتلقّي كثيرًا من صفاتها في مرحلة الطفولة، فالقاصّ يقول:

"فلم يكن أسامة طفلاً غبيًا يعجز عن استيعاب دروس الأدب والتاريخ، بل كان ذكيًّا نجيبًا يحفظ المعلومات التي يلقنه إياها دون أن ينسى منها شيئًا، ولم يكن طفلاً فظًا غليظ القلب، بل كان مرحًا حاضر البديهة، يحترم أستاذه ويضعه في المكانة اللائقة به"[٢].

ويقول:

" وما أسامة إلا طفل غرّ لم تعركه الحياة بعد، وليس لديه عقل راجح يزن به الأمور"[٣]،

وكثرت الإشارات إلى نفوره من الدروس وهربه منها[٤]، وإلى شجاعته وعلمه ورجاحة عقله[٥]، ولعّل مردّ هذه الإفاضة في الحديث عن طفولته أنها غنية بأحداث تشدّ المتلقي الطفل وتهمّه، والقّاص في عمله هذا بلّغ جلّ ما تريد أن تقوله القصة فيها، لذلك جاءت الأحداث التالية متلاحقة سريعة قصيرة إذا ما قيست بطولها في التاريخ الموضوعي، وهذا اتجاه حسن يُبعد السأم عن المتلقي الطفل.

أمّا ما يتصل بالمكان فقد عرفنا أن الطفل في مرحلة الطفولة المتأخّرة صار أقدر على استيعاب مفهومه ودلالته، لذلك لم يخش القاصّ أن يذكر عددًا منها، كقلعة شيزر، ومدينة الجسر القريبة منها، والغابات والبراري، وذكر مدنًا كحمص ودمشق وأنطاكية وحلب والرها وغيرها، وقدّم في آخر القصة تعريفًا يُبيّن ما غمض من هذه الأمكنة، إلا أنّه لم يُعرّف أمكنة أخرى أوردها في القصة، كما سلف القول.

---

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٣٢.

(٢) السابق، ص٣، وفي الأصل البديجة بدل البديهة، وهو خطأ طباعي، وقد كثرت الأخطاء الطباعية والإملائية وأخطاء الضبط، حتى زادت على عشرين موضعًا، وثمة سقط لن يستطيع الطفل تجاوزه:
"وقد وجد في إخفاق الأستاذ الثالث أبي عبد الله الطليطليّ القادم من طرابلس لتعليم أسامة قواعد النحو العربي."، وهنا ينتهي مقطع ويبدأ آخر، ولا يعرف المتلقي ماذا وجد في إخفاق الأستاذ الثالث. السابق، ص٨ -٩

(٣) السابق، ص ٥

(٤) من تلك الإشارات ما ورد في ص٦و٧و٩، من القصة نفسها.

(٥) السابق، ص١٠ -٢٢

خامسًا: شخصية أسامة

ثمّة طرائق يقدّم الكاتب بها شخصيته القصصية إلى متلقّيه[١]، وهي: تقديمها بإخبار السارد عنها أو وصفه لها، وتقديمها بلسان حالِها، وتقديمها بلسان شخصيات أخرى؛ وقد لجأ الفيصل إلى الإخبار عنها، وإلى تقديمها بلسان شخصيات أخرى، وهذا التنّوع في رسم الشخصية يدفع السأم والملل عن المتلقي الطفل، وصارت تتّضح كلّما مضى السرد، فكانت شخصية جاذبة مثيرة مفعمة بالنشاط، ولم يجعلها مثاليّة من كلّ جوانبها لا شائبة فيها؛ ليُشعر المتلقي الطفل أنها قريبة منه، تُعبّر عمّا يريده، وليتطلّع إلى محاكاتها، إذ عانى أسامة من الموضوعات الدرسية التي كانت تُقرَّر عليه، فصار يهرب من دروسه؛ لأنّه يرى أنّ ثمّة موضوعات أولى وأهمّ، وكانت تستهويه أعمال الفروسية والصيد، وإن ظهر شيء من المبالغة في وصف صيده للوحوش الكاسرة وهو لم يبلغ العاشرة؛ فهو:

"يحب الصيد وقنص الوحوش، ويجيد ركوب الخيل ويكثر من التدرب على القتال بالسيف والرمح، وكثيراً ما هرب من دروسه ليهيم على وجهه في البراري والغابات دون أن يخاف من الوحوش التي ترتع فيها"[٢].

كما ظهر شيء من المبالغة أيضاَ في محاورته لمعلّمه؛ إذ صار هو مصدر المعلومات الكثيرة والدقيقة حتى قال له أستاذه:

"ألا ترى أن حكام الإمارات العربية يحتاجون إلى الأخذ برأيك[٣]".

وقول أسامة عن معلمه القديم:

" أما السنبسي فلا يغادر قضايا الثواب والعقاب[٤]"، وأسامة في ذلك كلّه لم يتجاوز العاشرة بعد.

وقد اختار القاصّ من أخبار أسامة ما رآه مناسبًا ليقدّمه إلى الطفل، ولم يكن بعيدًا عن التوجيه التربوي فيما صنع؛ ذلك أنّ القاصّ الذي يتوجّه إلى الأطفال يعلم أنّ ما يُقدّم إليهم مزيج متقن من الفنّ والتربية،

---

[١] كيف تكتب للأطفال، جون إيكن، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٨، ص١٣٧، و: في السرد، دراسات تطبيقية: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي، تونس، د.ت، ص ١٣٤ وما بعدها.

[٢] السابق، ص٩ -١٠

[٣] السابق، ص ١٧

[٤] السابق، ص ١٩

وهذه التربية منحازة إلى الإيجاب، نافرة من السلب، ولا سبيل إلى تقديم نقائص شخصيته بأمانة بحجّة الموضوعية، فالموضوعية لا تنفع الطفل إذا كانت مطلقة لا يقف دونها غرض تربوي وقيم إيجابية[١].

يتبين لنا ممّا تقدم أنّ تحويل التاريخ من مادّة أوّلية إلى قصة معاصرة ترافقه مجموعة من العمليات الفنية التي تحاول أن تجعل ذلك التاريخ أقرب من الحياة المعاصرة، بحيث تستطيع تلك العمليات المساعدة على جذب الطفل إلى هذا العالم الغني المفيد، مع ما نراه من انحسار دور القراءة والانجذاب أكثر فأكثر نحو عالم الصورة.

إنّ ما سبق يؤكّد أنّ الاختيار والتحويل والجذب يلقي مسؤوليات جساماً على المشتغلين في مجال أدب الطفل نظراً لما يجده الطفل من مغريات مبذولة قد تصرفه عن المتميز في تاريخه وواقعه.

---

(١) ثقافة الطفل العربي، مرجع سابق، ص١٥١ -١٥٢ ، وقد وقف فيه المؤلف على شيء من أخطاء أسامة التاريخية، والتي استبعدها وهو يكتب للأطفال، ورأى أنّ كاتب الأطفال ملزم بالموضوعية المتحيّزة.

المصادر والمراجع:

(١) أدب الأطفال: د.عبد الرزاق جعفر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩م

(٢) أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه: هادي نعمان الهيتي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٨

(٣) أسامة بن منقذ : د. سمر روحي الفيصل ، وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٨٢

(٤) ثقافة الطفل العربي: د.سمر روحي الفبصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧

(٥) سير ذاتية عربية، من ابن سينا حتى باشا مبارك: مصطفى نبيل، كتاب الهلال، القاهرة، ع٤٩٥، ١٩٩٢

(٦) الطفل وأدب الطفل: د. هدى قناوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤

(٧) في أدب الأطفال، علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٦

(٨) في السرد، دراسات تطبيقية: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي، تونس، د.ت

(٩) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣

(١٠) كتب الأطفال في الدول العربية والنامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤

(١١) كيف تكتب للأطفال، جون إيكن، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٨

(١٢) لسان العرب: ابن منظور، اعتنى بتصحيحه: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، د ت

❑❑

التــناصّ في شعر: شرف الدّين الأنصاري

❑ د. وليد العرفي*

مهاد نظري:

يشكّل التناصّ في الأدب عمومًا وفي الشعر خصوصًا، ظاهرة أسلوبيّة تسترعي العناية والتأمّل، كونها شكلاً من أشكال التعبير الذي يعكس الخبرات المتراكمة التي تحتضنها الذاكرة الجمعيّة لدى أمّة من الأمم، بكلّ ما تختزنه لديها من موروث تاريخي، يمتدّ منذ بداية الوجود، حتّى اللحظة المنتجة للنصّ الوليد،

بكلّ ما يحمله ذلك الموروث من أساطير وأمثال وأقوال وحكم، وما تحتفظ به الذاكرة من شعائر دينيّة وطقوس وعبادات وتقاليد أصبحت مع مرور الزمن مكوّنًا من مكوّنات اللاوعي البشري الذي لا ينفصل عن إرثه القديم، وإنّما يظلّ مشدودًا إليه بعلاقات متينة أو واهية، ومرتبطًا بتلك المرجعيّة الفكريّة، بدرجات متفاوتة من القوّة أو الضعف، حسب طبيعة الشخص وتكوينه النفسيّ الذي تعمل فيه عوامل تربويّة وعقائد دينيّة من جهة، وما يمكن أن تؤثّر فيه من عوامل خارجيّة: كالثقافة والمجتمع اللذين يشكّلان بعدًا من أبعاد الشخصيّة من جهة أخرى .

والتناصّ: وفق الدلالة المعجميّة كما ورد في المعجم الوسيط : قيل تناصّ القوم بمعنى ازدحموا[١] ، ويتّفق هذا المعنى اللغوي حسب المعجم مع دلالته الصرفيّة بزنة : (تفاعل): التي تفيد المشاركة ، ممّا يعني وجود علاقات تشابه ، أو عناصر تقارب ، ووشائج تآلف بين نصّ حاضر وآخر غائب ، وهذا ما مثّل له

❖ باحث سوري.

(١) المعجم الوسيط : مادة ن ص ص.

الدكتور عبد الإله الصائغ بقوله في تعريف التناصّ: **(أن نكون قبالة نصّين: الأوّل غائب أنجزه الشاعر (أ)، والثاني حاضر أنجزه الشاعر (ب))**[1]، وتتّخذ تلك العلاقات أشكالاً ظاهرة تحيل ذهن القارئ أو المتلقّي عليها مباشرة، أو تكون مستترة خافية، يعوزها النظر والبحث والتدقيق، لاكتشاف إحالاتها المرجعيّة ومصادر استلهامها، وارتباطاتها بالنصوص التراثيّة التي استمدَّت منها، أو بالنصوص المعاصرة لها، من حيث إنها تشكل مرتكزًا لها، وقاعدة تنطلق منها في صيرورتها الجديدة التي تتعالق وتتشابك في كثير أو قليل معها، وهنا تبرز أهمية ثقافة القارئ وسعة اطّلاعه في الكشف عن تلك النصوص المرجعيّة، كما يشير إلى ذلك د. محمّد مفتاح بقوله: **(التناصّ ظاهرة لغويّة معقّدة ... يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، على أنّ هناك مؤشرات تجعل التناصّ يكشف عن نفسه، ويوجّه القارئ إلى الإمساك به)**[2].

فالنصوص القديمة تشكّل قاعًا للنصوص الجديدة في تأسيس بناها عليها، وتنطلق من خلالها لتشكيل فضاءاتها الخاصّة التي يطبعها كلّ مبدع بسماته، ويسبغ عليها خصوصيّة أسلوبه في إعادة تشكيلها واستنساخها الجديد، لتكون تعبيرًا عن التجربة الشخصيّة، وانعكاسًا للحياة التي يعيشها الأديب، وبذلك يبدو التناصّ عمليّة استرجاع أو استحضار لنصوص قديمة متراكمة، حتّى عدّه بعض النقاد المعاصرين **أمرًا قدريًّا**، وأنّه واقع في كلّ نصّ لا محالة، ولم يكن الشاعر الجاهلي ـ بفطرته السليمة ورؤيته الثاقبة ـ بعيدًا عن فهم تلك الحقيقة، وهذا ما عبّر عنه الشاعر: كعب بن زهير بن أبي سلمى الذي يبيّن أنّ الشعر تراكم تجارب ونتاج معارف متوارثة، وتكرار يبني الخلف فيه على السلف بقوله:

مـــا أرانـــا نقـــول إلاّ مُعـــادًا أو رجـــيعًا مـــن قولـــنا مكـــرورا (٣)

وقد بدأ هذا المصطلح يشقّ طريقه إلى الدراسات النقديّة المعاصرة بقوّة، بفعل التأثّر بالدراسات الغربيّة التي انتقلت إلينا عن طريق الترجمة، إحدى أهمّ وسائلها في الوصول والانتشار، وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أنّ أوّل استخدام للمصطلح كان للناقدة البلغاريّة: جوليا كريستيفا التي تعرّفه بأنّه: **(علاقة حضور مشترك بين نصّين أو عدد من النصوص بطريقة استحضاريّة)**[4].

---

[1] د.عبد الإله الصائغ .الخطاب الإبداعي في الشعر الجاهلي والصورة الفنية بيروت المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩، ص٢٥٩.

[2] د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، بيروت، ط٣،١٩٩٢، ص١٣١.

[3] كعب بن زهير بن أبي سلمى، الديوان، صنعة أبي سعيد السكري، تح: سامي مكي العاني، دار الكتب، نشر الدار القومية للطباعة، القاهرة، ١٩٥٠، ص٦..

[4] انظر سومفيل ليون: دراسات في النص والتناصية تر: محمد خير البقاعي، حلب ط١، ١٩٩٨، ص٦١.

وقد أصبح مصطلحًا متعارفًا عليه في الدراسات النقديّة الحديثة - مع اختلاف في تسمياته نتيجة اختلاف الآراء والمدارس النقديّة، وتعدّد المفاهيم والمصطلحات التي ليس من مجال بحثنا الخوض فيها والدخول في تفاصيلها، وتحديد إشكاليّاتها - بحيث يبدو الحديث في التأسيس النظري لهذا المصطلح نوعًا من الاجترار والدوران في فراغ حلقات الجدل العقيم، وهو ما يحاول هذا البحث النأي عنه، لاتّجاهه منحى التطبيق الإجرائي الذي نعتمده أساسًا في عملنا، بعيدًا عن التنظير الذي أنهك بحثًا وتفصيلاً في دراسات مَن سبقونا في هذا المجال [1].

إنّ المتأمِّل في شعر الأنصاري يكشف بوضوح أنّ التناصّ يشكّل سمة أسلوبيّة ظاهرة في شعره، وعلامة مميّزة في بناء نصّه الشعري الذي يستند في تشكيل بنيته اللغويّة إلى الموروث، بما يحمله ذلك الإرث من مخزون هائل تحقّق عبر تراكم ممتدّ في الزمان، وقد تجلّى في مختلف استخدامات الشاعر، اللغويّة التي اتّسعت لتشمل مساحة إبداعه الشعري كله، وعلى مختلف أغراضه في محاولة منه للاستفادة منها، بما يخدم طاقات التعبير عنده، ويكسب النصّ فضاءات جديدة لها امتداداتها التاريخيّة التي يوظّفها في دلالات معبّرة عن اللحظة المنتجة لنصّه الشعري الجديد، والموقف الذي يمرّ به الشاعر في نسق استخدام جديد، يوظّفه دلاليًّا بما ينسجم وإحالاته التي تختزنها ذاكرة المتلقّي أو القارئ، إذ تسترجع النصّ الأمّ من خلال: آية كريمة أو حديث نبوي شريف، أو عبر إشارة، أو من خلال تلميح إلى قول، أو حدث تاريخيّ، أو بتضمين بيت شعريّ قديم في النصّ المحدث، أو من خلال استدعاء شخصيّة رمزيّة بتسميتها صراحة أو إيحاء، وتتجلّى لنا كلّ هذه المرجعيّات من خلال هذا البحث الذي سنحاول فيه أن نتقصّى أشكال التناصّ الشعري في شعر الشاعر: شرف الدين الأنصاري التي برزت في نصّه مشكّلة بترددها ظاهرة أسلوبيّة، تستدعي إمعان النظر فيها، وكشف خاصيّة تلك السمة في شعره.

---

[1] تيودوروف تزفيتيان وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٨ - ١٠٩.
(التعالق النصّي) د. تهاني عبد الفتاح شاكر في دراستها: تجليّات أسطورة البعث في ديواني (لا تعتذر عمّا فعلت) و(كزهر اللوز أو أبعد) لمحمود درويش، مجلّة جامعة دمشق، مجلّد ٢٦، عدد ١ و٢، ٢٠١٠، ص١٥٩.
(التفاعل النصّي): نهلة فيصل الأحمد: النظريّة والمنهج، كتاب الرياض، ع٢، ٢٠٠م.
عبد الله الغذامي له تسمية (التداخل): الخطيئة والتكفير، في دراسته حول غادة بولاق لحمزة شحاتة والشريف الرضي: ما أمرّك وما أحلاك، ص٣٤٣.
(النصّ الغائب): إبراهيم الرماني، مجلّة الوحدة، الرباط، عدد٤٩، ١٩٨٨م.

تناصّ الموروث الديني:

١ ـ الاقتباس من القرآن الكريم:

يشكّل الموروث الدينيّ حاضنة الفكر العربي الذي تأثّر بالدين الجديد بوضوح، وطالت تأثيراته مختلف نواحي الحياة: الاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة والسياسيّة، تلك المظاهر التي تجلّت ظهوراتها اللغويّة، من حيث إهمال المعجم العربي لألفاظ ودخول مفردات جديدة، حقّقت مع تواتر استعمالها واتّساع المساحة اللغويّة التي تشغلها حيّزًا كبيرًا كان الشعر أحد أهمّ ميادينه، وأوسع امتداداته منذ ظهور الإسلام، وما تبعه من عصور لاحقة.

وفي شعر شرف الدين الأنصاري يتجلّى ذلك التأثر من خلال التناصّ الديني الذي اعتمد النص القرآني مرتكزًا له، ومرجعيّة تاريخيّة، يستند إليها وتكشف عن إحالاتها الدلاليّة، وقد ظهر الاقتباس في صور وأشكال متنوّعة سنصطلح على تسميتها حسب توظيفها الموضعي، ومن تلك الأشكال:

أ ـ **الاقتباس العجزي الكامل:** وهو يعني أن يقتبس الشاعر من النص القرآني جزءًا من آية كريمة، لتكون عجز بيت شعري في قصيدته، ومن ذلك اقتباسه قوله تعالى: (يوم تبلى السرائر) بقوله:

ولا تفشين سر الغرام، فإنّني   أمين عليه يوم تبلى السرائر[١]

ومن هذا القبيل استعارته وصف ليلة القدر المباركة من قوله تعالى: (سلام هي حتى مطلع الفجر) يقول الشاعر:

في ليلة بضيائك اشتملت   حتّى ظننا ليلة القدر
كانت سلامًا لي بطلعتك الغراء حتّى مطلع الفجر[٢]

إلا أنّ الشاعر قد حوّر قليلاً بالفصل بين لفظ سلام والتركيب الإضافي حتّى مطلع الفجر بشبه الجملتين: الجار والمجرور المتعاقبتين، وقد يلجأ إلى الفواصل القرآنيّة لتشكّل أعجاز قصيدة كاملة، ومثال ذلك صنيعه في القصيدة التالية:

---

[1] ديوان شرف الدين الأنصاري، الصاحب شرف الدين ت(٦٦٢)، تح: د.عمر موسى باشا، مجمع اللغة العربيّة، مطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٨م، ص٢١٤

[2] الديوان، ص١٤٣.

قـــسمًا بـــشمس جبيـــنه وضـــحاها ونهـــــار مبـــــسمِه (إذا جلاهـــــا)

وبـــنار خديـــه المشعـــشع نـــورها وبلـــــيل صـــــدغيه (إذا يغـــشاها)

لقـــــد ادّعـــــيت دعاويًـــــا في حـــــبِّه صـدقت و(أفلـح) فـيه (مـن زكّاهـا)

فـــنفوس عذالـــي علـــيه وعـــذري قـــد ألهمـت بفجـورها (تقـواها)[١]

٢ - **الاقتباس الإحالي**[٢] : وفيه يعمد الشاعر إلى استخدام عنوان السورة القرآنيّة، ليحيل من خلالها على اللفظ المقصود، حيث يشكّل العنوان دلالة إلى مرمى الكلام الذي يقتضي من المتلقّي معرفة بدلالته، وثقافة تمكّنه من الوصول إلى غاية الشاعر، ومن ذلك إحالته على لفظة: (خوف) الواردة في ختام سورة الإيلاف في قوله:

تـــلاف قلـــباً فـــيك أودى بـــه آخـــر لفـــظ مـــن لإيـــلاف[٣]

وفي الإطار نفسه نجده يستخدم الإحالة على سورة الكهف في قوله :

وتـرجو فلاحًـا عذّلـي، فأحـيلهم على آخر العشرين من سورة الكهف[٤]

وهذا النوع من الاقتباس يأتي جوابًا على كلام سابق، وهو يقتضي من السامع دراية بمضمون الآية المحال عليها، أو يفترض منه العودة إليها، وهذا النوع من الإحالة يكشف عن ثقافة الشاعر الدينيّة .

٣ - **الاقتباس المحوّر الاستبدالي** : وفي هذا النوع يستبدل الشاعر حرفًا أو كلمة من النصّ القرآني، كما في استبداله حرف العطف الواو في الآية بـ ثمّ في شعره كما في قوله:

ألم تـــسمع ملامـــة مـــن تـــولى ومـــن أعطـــى قلـــيلاً ثـــمّ أكـــدى[٥]

---

[١] الديوان، ص٥١٥ -٥١٦.

[٢] أورد هذا الاقتباس د.باشا في كتابه: أدب الدول المتتابعة، ص٦٧٦، ٦٧٧، وانظر توضيح ذلك أسفل الصفحة ٣٣٩ من الديوان.

[٣] أشار د. باشا إلى كلمة الخوف المحال عليها انظر ذيل الصفحة ٣٣٩ من الديوان.

[٤] بيّن د. باشا محقق الديوان أن الناسخ قد أشار إلى المقصود من تلك الإحالة وهي قوله تعالى: ولن تفلحوا إذًا أبداً. انظر هامش الديوان ذيل الصفحة ٣٣٦.

[٥] الديوان، ص١٥٢.

٤ - **الاقتباس المحوّر الإسنادي**: وهو يعني تحويراً يطال بنية التركيب اللغوي من تقديم وتأخير، ومن هذا القبيل قوله:

تكـــاد الأرض تنـــشق ارتجاجًـــا لأمـــرك والجـــبال تخـــرّ هَـــدًّا[١]

فقد اقتبس التركيب في العجز من الآية الكريمة: **(وتخرّ الجبال)** مع عدول عن أصل الوضع اللغوي القرآني، فقدّم الفاعل : الجبال، وأخّر الفعل: تخرّ.

٥ - **اقتباس التحوير الموقعي** : ويقع هذا النوع بتحوير يقتصر على موضع الكلمة من حيث تقديم فعل على فعل آخر كما في قوله :

ربّ يعـــــيد، ويـــــبدي ويـــــستعان، ويُعـــــبَد[٢]

إذ اقتبس أسلوب العطف مع تبديل موضع فعل بفعل آخر، مراعاة لروي القصيدة، ممّا يفترضه السياق النظمي الشعري.

٦ - **الاقتباس المحوّر الاعتراضي** : وفيه يقتبس الشاعر النصّ القرآني بشكل كامل مع إضافة تركيب جديد يشكل فاصلاً في البنية اللغويّة للآية القرآنيّة على سبيل الاعتراض ومنه:

لـئن خوّفـتني مـن تجنّـيه عُـذّلٌ فإنّ مع العسر- الذي زعموا- يسرا[٣]

فقد نظم الشاعر بيته على تناصّ آية قرآنية من سورة الانشراح بعدما أضاف التركيب الوصلي: **(الذي زعموا)**، ومنه الاعتراض بالجار والمجرور بقوله:

وقلت لعذّالي : ألم تعرفوا الهوى ؟ لقـد جئـتم شـيئًا بعـذلكم نكـرا[٤]

حيث اقتبس الشاعر من سورة الكهف: **(لقد جئتم شيئًا نكرا)**[٥] إلاّ أنّه فصل بين الصفة والموصوف بشبه الجملة: **(بعذلكم)**، ومن أسلوب التحوير الاعتراضي ما نجده في هذا الاقتباس للآيات القرآنيّة مع

---

[١] مريم ٩٠ أشار د. باشا محقق الديوان إلى ذلك التضمين انظر تعليقه أسفل الصفحة ١٥٢.

[٢] إشارة إلى قوله: (إنّه هو يبدئ ويعيد)، الروج٨٥. / الديوان ص١٦٨.

[٣] الديوان، ص١٩٧.

[٤] الديوان، ص١٩٧.

[٥] الكهف ٧٥.

إضافة بسيطة تتّخذ أسلوب الاعتراض وسيلة في التحوير الذي غالبًا ما يقع بين بداية الجملة ونهايتها ومنه قوله:

حلفًا بمتّسق من بدر طلعتها (والليل) من فرعها الداجي (وما وسقا)[1]

٧ - **الاقتباس الدعائيّ**: وقد يلجأ الشاعر إلى أسلوب الدعاء من خلال استعادة صفة سلبيّة قديمة ملازمة لجماعة لتعبّر عن حالة حاضرة، كما في حالته مع جماعة تناصبه العداء والمضايقة بقوله:

وللواشين عنّا نوم أهل الكهف في الكهف[2] ص٣٤٠

حيث يستدعي صفة النوم الطويل التي لازمت جماعة أهل الكهف، كما وردت في النصّ القرآني، ليجعل منها مرتكزًا يقيم على أساسه أسلوب دعائه الذي يوجّهه على من يناصبه العداء ويشي به.

٢ـ تناصّ الحدث الديني:

وقد ورد هذا النوع من التناصّ في نصّ الشاعر الأنصاري عبر صور متنوّعة بتنوّع استخدامه ومنه:

ـ **استحضار الحدث الماضي من خلال الأداة**: من مثل: استحضار **عصا موسى عليه السلام**، إذ يعمد الشاعر الأنصاري إلى عمليّة استحضار الحدث الدينيٍّ من خلال الأداة، وهي هنا: عصا النبي موسى عليه السلام في قوله:

ولا تسحرنّي بالملام فإنّما غرامي عصا موسى إذا عنّ ساحر

حيث يقوم مشهد الاستدعاء على استعادة الحدث في محاولة استثماره، بغية عقد مقارنة بين موقفين: ماضٍ مستحضر عبر الرمز: (العصا)، وموقف حاضر: هو موقف الشاعر من لائميه في الحبّ، ليؤكّد سلطة غرامه التي تتغلّب على كلّ سلطة، وأنّ أمر حبّه نافذ لا يردّه مانع، أو يقف في وجهه عائق، لأنّه يتوازن مع فعل **عصا موسى** التي تحوّلت في المشهد القرآني إلى ثعبان يلقف حيّات السحرة الآخرين [3].

---

[1] الديوان، ص٣٥. / الاقتباس من سورة الانشقاق: ٨٤/٨١.

[2] الديوان، ص٣٤٠.

[3] سورة الشعراء: (فألقى موسى عصاه، فإذا هي تلقف ما يأفكون، فألقي السحرة ساجدين)(٤٥، ٤٦).

إنّ فعل استحضار الحدث الدينيّ تفرضه طبيعة الموقف التصادميّ من خلال بناء مشهد يعتمد التحدّي أساسًا له في المواجهة، إذ يبرز عنصر القوّة بشكل رامز، يعمل على تغيير المعادلة في موقف التحدّي والمواجهة ؛ فهي في المشهد القرآنيّ تكشف عن قدرة إلهيّة، تجعل من العصا الجامدة حيّة تسعى، تأكل حيّات السحرة الآخرين، في حين يتجسّد السحر الملفوظي بالنصّ الشعري لدى الشاعر الأنصاري ؛ لتكون القصيدة هي سحر الشاعر الذي يحاول به أن يرفض اللوم و يرد العتب .

وهكذا يتّخذ الشاعر من الحدث الدينيّ دلالته الماضية الموحية في التعبير عن الموقف الحاضر، إذ يوظّف رمزيّة الحدث المستعاد ؛ ليخلق من الصورة الإرثيّة المستحضرة، تجسيدًا يمنح نصَّه طاقاتٍ جديدة، ويشحنه بقيمة خالدة، وعقيدة راسخة تصل حدَّ التسليم والبداهة في القوّة والغلبة، حيث يغدو الحدث القرآني بفضائه وما يحيط به من مناخات دينيّة، وما ينبعث عنه من إيحاءات، تحيل على آفاق أوسع من دائرة الملفوظ، ليصبح التناصّ أعمَّ، يشمل تناصَّ فضاء نصّي، يتجسّد عبر الحركة التي حوّلت العصا إلى حيّة تسعى في القرآن الكريم، وهي ما تجلّت في شعر الأنصاري من خلال دلالة زمن المضارعة : (**تسحرني**) في معرض وصف مشهد المواجهة الذي عبّر عنه الطلب بأسلوب النهي، كما برز التناصّ من خلال موقف التحدّي نفسه الذي أكّد ثبات الشاعر وعزمه على استمرار غرامه، وتأكيد قوّته التي جاءت بصيغة اسميّة مؤكَّدة، لتفيد الثبات والسكون.

ـ **استحضار الحدث المتصوَّر مستقبلاً بأداته :** ومنه الاقتباس الذي يكون الحدث فيه مرجعيّة ذهنيّة، تحيل القارئ على الحدث المتخيَّل الذي يرتبط باعتقاد دينيٍّ تعبّر عنه واقعة ما، لها أثرها الوجداني الذي يحقّق استحضاره إثارة انفعال المتلقّي، لما ترتبط به من أبعاد دينيّة تمنح النصّ الشعري قوّة تأثير عاطفيّة، تزيد من عمليّة التفاعل بين النصّ ومتلقّيه، وهي تستنهض الإحساس الذي يلغي الفارق الزمنيّ ما بين إنتاج النصّ والحدث المتصوَّر وقوعه بما يحقّق فاعليّة النصّ وحيويّته، لما تختزنه تلك الأحداث من قيم ضمنيّة لها صلة بالتكوين السيكولوجي والفكر الدينيّ للإنسان. كما في قوله :

وحدّ عضب، عليهم منه صاعقةٌ ... كنفخة الصور، كلٌّ عندها مود[١]

فقد لجأ الشاعر إلى مشهد متصوّر في المستقبل هو : صرخة إسرافيل في البوق الواردة في القرآن الكريم يوم البعث، ليكون الحدث المتخيَّل ذهنيًّا ذا تأثير وجداني، لما يحمله من دلالات ترتبط بالوعي الجمعي الذي

---

[١] الديوان، ص١٥٧.

أصبح جزءًا من قناعة راسخة في وجدان وعقل الإنسان المسلم المسلّم بحتميّة وقوع هذا الحدث، وبذلك يحقّق استدعاء الحدث ـ المشهد ـ التأثير الفاعل من خلال استجابة المتلقّي وإثارة انفعاله به .

ـ **استحضار الحدث بدلالته المكانيّة** ـ يقول :

ألا فـاخلعَنْ نعلـيك إن زرت ربعَـه فأنـت مـن الـوادي المقـدّسِ في طـوى[١]

ففي هذا البيت نجد الحدث مستحضرًا من خلال دلالته المرتبطة بالمكان؛ فألفاظ: **وادي مقدّس، طوى**، تحيل على قصّة النبي موسى عليه السلام وذهابه إلى وادي طوى، كما وردت في النصّ القرآني[٢]، إلاّ أنّ الشاعر اقتبس المعنى الدينيّ، وأعاد توظيفه في معرض الغزل، بعدما نقل دلالات الحدث التاريخي؛ لتعبّر عن تجربة ذاتيّة يعيشها الشاعر، وفي هذا السياق نفسه نجد استخدام الشاعر اسم المكان(**مصر**) ليكون رمزًا ذا دلالة مكانيّة لارتباطها بحدث تاريخي يقول :

حللـت العـريش وفي إثـره تحـلّ بمـصر علـى عرشـها[٣]

حيث يحيل اسم المكان مصر على تولية النبيّ يوسف عليه السلام عرشها، كما ورد ذلك في القرآن الكريم .

٣ ـ تناصّ المثل في شعر الأنصاري:

يرتبط المثل ارتباطًا وثيقًا بالذاكرة الجمعيّة التي أنتجته، فعبّر عنها تعبيرًا لا يقف عند حدّ اللحظة المنتجة له وحسب، و إنّما يتجاوزها ليكون تعبيرًا عن تجربة سابقة، لكنّها مستمرّة من حيث قدرة المثل على التعبير المستمرّ على الرغم من توالي الأيام وتعاقب الحقب، وهو إذ يحقّق تلك الوظيفة، فإنّما يرتدّ ذلك إلى ما فيه من بلاغة تعتمد تكثيف اللغة وإيجازها من جهة، وبفعل تأثيرها المستمرّ من حيث الشيوع والاستعمال من جهة أخرى، كونه منجزًا لغويًّا قيميًّا حقّق الخلود بصيغته الرامزة، عبر كثرة التكرار الذي لم يفقده قيمته الدلاليّة رغم التداول والاستعمال .

---

[١] الديوان، ص٥٢٠.

[٢] ورد ذكره في قوله تعالى (فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدّس طوى) طه ٢٠|١٢

[٣] الديوان، ص٢٧٣

وقد اعتمد الشعر على المثل في سبيل تحقيق غايته في الخلود إلى درجة استلهام الكثير من الشعر العربي للأمثال التي غالبًا ما كانت إشعاعات دلاليّة في النصوص الشعريّة، أو كوّنت مقولات بارزة في بنية القصيدة، إذ شكّلت تلك الأمثال جزءاً من بنيتها المعرفيّة من خلال السياق الذي تنتظم فيه داخل المجموع البنائي لهيكليّة القصيدة، ممّا حوّل الشعر نفسه ـ وهو وثيقة لغويّة جماليّة ـ في أبياته المجلّية إلى أن تصبح أمثالاً تجري على الألسن، وتلهج بها الأفئدة، وتحتفظ بها العقول، وتختزنها الذواكر التي تستدعيها للتعبير عن تجاربها المتماثلة عبر الزمن .

أورد الشاعر الأنصاري في ثنايا شعره مجموعة من الأمثال العربيّة الشائعة، وهو إذ يستخدم المثل، فإنّما يسعى من خلاله إلى تحقيق هدفين اثنين :

الأوّل: محاولة الربط بين اللحظة المنتجة للنصّ الشعري الذي يمثّل الموقف (حاضر الشاعر)، وإرثيّة المثل الذي يمتدّ إلى لحظة إبداع المثل (الماضي) في محاولة منه لاستثارة ذهن الآخر السامع أو المتلقّي لما يحمله المثل من دلالة تاريخيّة يحيل عليها ممّا يكسب النصّ البعد الزماني .

الثاني: رغبة الشاعر بالوصول في خلود شعره عبر امتداده المستقبلي، لما للمثل من قدرة على الشيوع، لأنّه يستنهض الوجدان الجماعي، كونه يشكّل وعاء يختزن تجارب إنسانيّة عامة، تتمخّض عنه اهتمامات الجماعة المطلقة له المتبنّية إيّاه كقيمة خالدة مترسّخة في الضمير الجمعي، وقد أورد الشاعر الأنصاري مجموعة من الأمثال التي تجلّت في صور وأشكال متنوّعة ومنها الأنواع الآتية :

المثل التفسيري: ومعناه أن يورد الشاعر المثل بقصد إعطاء دلالة تفسّر المعنى، وتوضّح أبعاده وتقرب مراميه، كما في قوله:

أغنيت عن كلّ الملوك ببعض ما تحوي وكلّ الصيد في جوف الفرا[1]

ورد المثل (**كلّ الصيد في جوف الفرا**)[2] في معرض قصيدة مدحيّة مفسّراً معنى الشطر الأوّل الذي يريد أن يعبّر من خلال ضربه عن كفاية الملك الممدوح عمّن سواه ببعض ما يمتلك من صفات هي ليست في غيره من الملوك الآخرين، وهو ما يحقّقه المثل الذي يستحضر لدى سماعه تلك الدلالة من خلال إحالته على أصل المثل.

---

(١) الديوان، ص٢٣٢.

(٢) مجمع الأمثال: الميداني (أبو الفضل ،أحمد بن محمد بن إبراهيم) ، ت٥١٨هـ، ج٢، بولاق، ١٢٨٤ه، ص٦٩.

وقد تردّد المثل نفسه قي قصيدة مدحيّة أخرى بقوله :

يـــوم تــضمّن كــلّ يــوم قــبله مجـداً وكـلّ الـصيد في جـوف الفـرا[١]

فالشاعر يعيد توظيف المثل نفسه ليؤكّد أنّ هذا اليوم المشهود الذي تحقّق فيه النصر يغني عمّا سبقه من الأيام بما أنجز فيه.

وفي غرض الغزل يستعير الشاعر المثل (**العود أحمد**) في قوله :

فعـــد إلى الوصـــل روحـــي تفـــديك فالعـــود أحمـــد[٢]

إنّ استحضار المثل هنا يؤكّد حقيقة ما يتمنّى الشاعر حصوله وما يرغب فيه ؛ فهو يطلب عودة الحبيب إلى وصاله ، لأنّ العودة أفضل من استمرار البعد ، والوصل خير من الهجر.

المثل الجوابي: وقد ورد المثل في شعر الأنصاري جوابًا على كلام سابق ، ومن ذلك مجيء المثل (**أطرق كرا**)[٣] في سياق قوله :

ومـــزمل نـــشد الـــنجاة بجأشـــه وبجيـــشه فأجبـــته : أطـــرق كـــرا[٤]

فقد جاء المثل جوابًا على ما تقدّم من كلام سابق ، إذ يعبّر عن التفاوت بين الطرف الأوّل وهو المنشد النجاة ، والطرف الثاني وهو هنا الشاعر الذي أراد القول بتفوّقه على قرينه باستحضاره المثل الذي استطاع من خلاله عرض المعنى المراد بإيجاز وتكثيف لغويٍّ أدّى الغرض ، وحقّق الغاية بتمثّله جوابًا تجلّى في لبوس مثل يحقّق بلاغة القول وعمق المعنى .

المثل التوكيدي: ومن هذا القبيل استعارته المثل (**الكيّ آخر الطب**) في معرض حديثه عن الصديق الذي لم تصلح حاله ، كقوله :

فـــإن تمـــادى كـــويت قـــرحته بالهجـــر والكـــيّ آخـــر الطـــب[٥]

---

[١] الديوان ، ص٢١٨.

[٢] الديوان ، ص١٦٧.

[٣] بمعنى : اسكت

[٤] الديوان ، ص٢٣٢.

[٥] الديوان ، ص٨٠.

حيث يأتي المثل هنا استئنافًا لكلام سابق ليس بقصد التفسير أو التوضيح ، وإنّما بهدف توكيد المضمون السابق ؛ لأنّه أعاد ذكر الكلمة المفتاحيّة في البيت (كويت) وهي الكلمة التي يرتكز عليها المثل .

المثل الإشاري : وقد استخدم الشاعر من هذا الشكل نوعين هما :

أـ المثل بالإشارة إلى الغائب: وفيه يلجأ الشاعر إلى استحضار المثل بدلالة الغائب للإشارة إلى لحظة حاضرة هي المعنيّة بتوظيفه الجديد، ولحظة ماضية هي لحظة ولادة المثل، وبذلك يشكّل المثل إشعاعًا فكريًّا مهمّته ربط الحادثة الحاضرة بمرجعيّة المثل الذي يمثّل الماضي المستذكر، ومنه قول الشاعر :

ذو فطـنة أعجـزت أدنـى بديهـتها   مـن بات يـضرب أخماسًـا لأسـداس[١]

فالموصوف (ذو فطنة) هو الملك الممدوح في القصيدة الذي يمثّل اللحظة الراهنة التي يعبّر عنها الخطاب بينما يمثّل عجز البيت (الماضي) الذي كان سببًا في إبداع مقولة المثل: (**يضرب أخماسًا لأسداس**)[٢]

ب ـ **المثل بالإشارة إلى الذات**: وفي هذا النوع من الاستحضار للمثل يصبح الشاعر هو المحور الذي يستهدف المثل من أجله ؛ فتكون الذات الشاعرة فارضة وجودها، وهو ما يتجلّى في قول الشاعر:

لا تلحـــني في حبـــيب   عرضـــت فـــيه لحـــين
صـــدعت رأســـك فارجـــع   عنّـــي بخفّـــي حـــنين[٣]

حيث نلاحظ أنّ المثل يأتي تعبيرًا عن الذات التي حضرت من خلال دلالة ياء النسبة، تلك الذات التي ربطت بالمثل المعبّر عن الرجوع بالخيبة في تحقيق المرتجى المرغوب الذي يتبدّى لغويًّا عبر أسلوب طلب بصيغة النهي مؤكدا رفض نصح مطالبيه بالبعد عن الحبّ؛ لأنّها ذات متمسّكة بالحبيب مهما كلف الثمن، وفي سياق آخر يرد المثل للتعبير عن الذات من خلال الاستتار الضميري كما في قوله:

فطـــوراً بخفّـــي حـــنين أعـــود   وطـــوراً بقـــرطين مـــن ماويـــة

---

[١] الديوان، ص٢٥٥.
[٢] مثل يضرب فيمن يظهر شيئا ويريد غيره .
[٣] الديوان، ص٤٩٢.

نلاحظ أنّ الذات تحضر في صدر البيت بصورة مستترة من خلال الضمير في الفعل(**أعود**) الذي يعود على الشاعر نفسه.

٤ـ تناصّ الموروث الشعري (التضمين):

يشكّل التناصّ مع الموروث الشعري مرجعية الشاعر الثقافيّة التي ينهل من معينها، ويرتكز إليها عبر أشكال التعبير التي تتجلى في لبوس جديد، ترتسم خيوط نسجه من خلال ذلك الإرث الثقافي الذي يغذّي نصّه منه؛ ليكون مكوّنًا من مكوّنات حافظته الشعريّة بما يخلّفه من تراكم معرفيّ يتبدّى في أشكال استخدام الشاعر له، وهو يعيد تشكيله اللغوي في إطار فنّي جديد، وتوظيف سياقيّ يعبّر عن الموقف المستدعي له عبر صياغة جماليّة يسبغ الشاعر عليها أسلوبه الخاصّ، وهو يستدعي الموروث الشعري في محاولة توظيفه دلاليًّا؛ ليعبّر عن لحظة وجوديّة راهنة، وهي تستجلي موقفًا تاريخيًّا يمنح النصّ الوليد بعداً تاريخيا يتماهى في نسق لغوي جديد بما يكسب النصّ المبدع إثارة المتلقّي الذي يستعيد ذلك الموروث عبر استثارة انفعاله؛ لما يحقّقه تضمين الشعر القديم عبر فعل الاستحضار من عمليّة استرجاع للحدث الأصل، وقد تبدّت صورة التناصّ الشعري في أشكال، وأساليب مختلفة تعدّدت فيها الأغراض وتشعّبت طرقها، وسنبيّن تلك الأشكال من خلال الأغراض أوّلاً، ومن حيث الشكل الإجرائيّ ثانيًا.

أولاً ــ التضمين حسب الأغراض الشعريّة:

١ ـ **في غرض التأمّل** : يقول الشاعر الأنصاري :

فلا تعجب من الأضداد وانظر   إلى ضحك المشيب مع انتحابي

إنّ تأمّل صدر هذا البيت يحيل الذهن على قول المعري :

ربّ لحد قد صار لحداً مراراً   ضاحك من تزاحم الأضداد

إذ يطرح الشاعر المعرّي من خلاله فلسفته في الوجود والحياة التي لا تعرف المنطق؛ لأنّ قانونها يقوم على التناقض، وهي نظرة تعبّر عن رؤية الشاعر التي اتّسمت بنزعتها التشاؤميّة للحياة، إلاّ أنّ الملاحظ أنّ المعرّي قد أراد التعميم عبر صيغة الجمع لكلمة الأضداد التي تلتقي في حالة العدميّة وانتفاء الحياة، وهي ما تجسّد نظرته المتشائمة للحياة، بينما نجدها تتجلّى بصيغة الإفراد وفي حالة وجود الحياة لدى الأنصاري، فإذا كان الشاعران قد التقيا في التعبير عن فكرة مشتركة هي اجتماع الأضداد من حيث المعنى اللفظي للمفردات؛ فإنّهما قد اختلفا في الأبعاد الدلاليّة التي جاءت منسجمة مع الطبيعة السيكولوجيّة والنظرة الفلسفيّة للوجود

عند كلٍ منهما التي تعكس التجربة الحياتيّة والرؤية التي تشكّلت عنها كلٌّ حسب ظروفه وواقعه، في حين نجد أنّ عجز البيت يستدعي إلى الذاكرة قول الشاعر: دعبل الخزاعي:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

نرى المعنيين يلتقيان في التعبير عن حالة التقاء الضدّ بضدّه: ضحك / بكى في لحظة وجود يعيش أطواره الإنسان، وهو يعبّر مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهولة ثم الهرم، ولعلّ في قانون الحياة القائم على الحركة والتغيير ما يسوّغ هذا الالتقاء لدى الشعراء الثلاثة على الرغم من التباعد الزمني؛ ذلك أنّ الأبيات جاءت في باب التأمّل، وقد حاولت أن تتزيى بلبوس الحكمة التي جاءت تعبيراً عن تجارب ذاتيّة حاولت التخلّص من نطاق الفرديّة لتكون عامّة، وهي تصدر عن شعور إنساني يدرك ثقل الزمن، وهو يمضي سريعاً ممّا يقتضي ضرورة أخذ العبرة والاعتبار، واستدراك ما يمكن استدراكه.

٢ـ غرض الرثاء: وفي هذا الغرض يقع التناصّ من خلال الحدث والدلالات المعبّرة عنه، إذ يكون الحدث باعثًا رئيسيًّا في عمليّة المشابهة التي لا تنحصر في الشكل الظاهري عبر ظهورات الألفاظ وحسب، وإنّما يتعدّاها إلى تناصّ داخلي أعمق وأشمل، يتمثّل ببنية النصّ في مراميه الأخيرة، ودلالاته العميقة، ويتّضح هذا الشكل من خلال نصّ الشاعر الأنصاري في رثاء الملك المنصور الذي يستهلّه بقوله:

نَعِيٌّ أغار الصبر فازورّ جانبه وأنجد فيض الدمع فانهل ساكبه(١)

يحيل هذا النصّ بمناخه العامّ وفضائه النفسي المهيمن على قصيدة البحتري في رثاء المتوكّل(٢)، إذ تتكشّف نقاط التلاقي بين النصّين من خلال البنيتين السطحيّة والعميقة عبر الأمور الآتية:

١ـ في البنية السطحيّة:

- من حيث الغرض الشعري: يندرج النصّان تحت غرض واحد هو: الرثاء.
- من حيث الموضوع يتجه الرثاء في القصيدتين للتعبير عن فاجعة الفقد.

وتوضيح العلاقة بين الشاعر والمرثي، وهي علاقة شاعر بِوليٍّ نعمته: (الخليفة) **يقول الأنصاري:**

---

(١) الديوان، ص٨١.

(٢) ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٠٤٥ـ ص ١٠٤٩.

وأظلــم يــوم غيّــبت فــيه شمــسه　　فأبــصرت مــنه اللــيل غابــت كواكــبه

وقالــوا: محــال فقــده، فأجبــتهم:　　فمـا بـال دهـري أكلـف اللـون شـاحبه ؟

من حيث الإيقاع الموسيقيّ: فقد انتظمت القصيدتان على وزن البحر الطويل.

٢ـ في البنية العميقة:

اتّسمت القصيدتان بتقارب النفس الشعري، إذ استغرقت قصيدة الأنصاري: أربعةً وعشرين بيتًا، فيما استغرقت قصيدة البحتري: ثلاثةً وثلاثين بيتًا، ركّزت القصيدتان على الحدث الرئيس، وهو الفقد مع اختلاف في صورة تحقّقه، فقد كان الاغتيال سببًا له عند البحتري، بينما كان الموت الطبيعي مسبِّبًا له لدى الأنصاري، تظهر القصيدتان مشاعر اللوعة والحزن لهول الفاجعة مع تباين في أسلوب التعبير، فقد تناول البحتري رثاء الملك من خلال تغيّر حال القصر، وهو يحمّل ذلك التغيّر دلالات رامزة، تشير إلى السيادة والعزّة اللتين كانتا للملك في الماضي في محاولة للمقارنة بين ما كان عليه وما آل إليه بعد الاغتيال يقول :

تغيّــر حُــسنُ الجعفــري وأنــسه　　وقُــوِّض بــادي الجعفــري وحاضــره

تحمّــل عــنه ســاكنوه فجــاءة　　فعــادت ســواء دوره ومقابــره !

فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت　　بهيبــتها أبــوابُه ومقاصــره ؟

وأيــن عمــيد الــناس في كــلّ نــوبة　　تــنوب وناهــي الدهــر فــيهم وآمــره ؟

بينما تناول الأنصاري موضوعته بشكل مباشر من خلال توجّهه إلى شخص المرثي مبيّنًا عظم المصيبة، وهول الحدث مؤكّدًا حتميّة الموت الذي لا مفرّ منه، ولا رادّ لحكمه **يقول معبّرًا عن تلك الحقيقة :**

ولــو أنّــه خطــب تلافــيه ممكــنٌ　　رأى شــاهد مــا كــان يــصنع غائــبه

إذًا لثنــى عــنه الــرزايا مظفّــر　　تــسير المــنايا حــيث ســارت كتائــبه

مع تباين في الموقف اللحظي تبعًا للحالة، إذ يتمنّى البحتري لو أنّه كان حاضراً ليدافع عن الملك أو ينال من مغتاله يقول:

تخفّــي لــه مغــتاله تحــت غــرّة وأولــى لمــن يغــتاله لــو يجاهــره

أدافــعُ عــنه بالــيدين ولم يكــن ليــثني الليالــي أعــزل الليـل حاسـره

ولـو كـان سيفي ساعة القتل في يدي درى القاتـل العجـلان كـيف أسـاوره

بينما يقف الأنصاري موقف القانع الراضي المستسلم لقوّة الموت وسطوته التي لا تدفع، مؤكّدًا أن لا عاصم ينجي منه بقوله:

ولكــنّه الخطــب الــذي لم يــردّه كفــاحُ ملاقــيه ولم يــنجُ هاربــه

وربما يعمد الشاعر إلى بيت شعري معروف يضمنه نصه، ليكون رافدًا للشاعر في التعبير عن فكرته من جهة، وليستفيد من الربط بين تجربته الفرديّة والتجربة التي عبّر عنها البيت المتضمن من جهة أخرى، وقد اتّخذ هذا التضمين أشكالاً نوردها حسب تواتر ورودها في شعره:

١ــ التضمين التامّ: وفيه يلجأ الشاعر إلى تضمين أعجاز أبيات شعريّة كاملة من قصيدة معروفة كما هي دون إجراء أي تغيير عليها، ليجعلها أعجازًا في القصيدة المتضمّنة مثال ذلك تضمينه أعجاز قصيدة كعب بن زهير: بانت سعاد التي مدح فيها الرسول الكريم حيث اعتمد الشاعر الأنصاري عليها في تضمينه إيّاها في قصيدة مدحيّة استغرق عدد أبياتها تسعةً وعشرين بيتاً، جعل أعجاز قصيدة كعب متضمّنة في اثنين وعشرين بيتًا منها، وقد استهلها بقوله[1]:

أوهمت نصحاً، لو أنّ النصح مقبول (لا ألهينّك إنّي عنك مشغول)[2]

بــانَ الــتجلّدُ عنّــي والتــصبّر مُــذ (بانــت ســعاد فقلبــي الــيوم متــبول)

تــيّاهةٌ آثـــرت صـــدًّا لمغـــرمها (متــيّم إثْــرها لم يفــد مكــبول)

ويندرج تحت هذا النمط قوله في ختام قصيدة يمدح فيها الملك المظفّر ويهنئه فيها بعيد النحر:

ظهـرت علـى أعلـى الممالـك رتـبةً (وإنّـا لنـرجو فـوق ذلـك مظهـرا)[3]

ص١٩٦

---

[1] وقد أشار محقق ديوانه إلى ذلك.

[2] الديوان، ص٣٨٩.

[3] الديوان، ص١٩٦.

فقد أخذ عجز البيت من النابغة الجعدي، ليعبّر من خلاله عن تجربته الذاتيّة، ويتفرّع عن هذا الشكل:

ـ تضمين الأسلوب:

وهو أن يستخدم الشاعر بعض التراكيب المعروفة في الشعر القديم، ومن تلك الأساليب التي ضمّنها الشاعر الأنصاري شعره:

تضمين أسلوب الأمر الاستهلاليّ في معلّقة امرئ القيس[١]: **قفا نبك** فقد ضمّن الشاعر الأنصاري أسلوب الأمر بعدما نقل موضعه من المطلع لدى امرئ القيس إلى بيت الختام عنده:

خليليّ ! ها سقط اللوى قد بدا فلا تعدواه، بل قفا نبك من ذكرى[٢]

وهو لا يضمن الأسلوب فقط، وإنّما يستفيد من الدلالة المكانيّة نفسها ممّا يكسب النصّ ارتباطه المكاني، ويمنحه قوّة تأثير لما يحمله المكان من ارتباط وثيق بالوجدان الجمعي المتوارث عند الأمّة.

تضمين أسلوب الاستفهام كما في قوله:

وكيف بتهذيب النساء؟ وقد سرى مقالهم: أيّ الرجال المهذّب ؟![٣]

فالتركيب الاستفهامي: (أيُّ الرجال المهذب)[٤] قد استند في هذا التضمين إلى قول النابغة الذبياني في إحدى اعتذاريّاته للنعمان، ليعبّر عن تجربة شخصيّة منحها بعداً تاريخيًّا عبر هذا الربط التضمين.

تضمين أسلوب الشرط: كما في قوله:

وإذا رأيت المرء غير مخلّد فالطعن أشرف لي من الطاعون[٥]

فالبيت يقتفي قول المتنبي:

وإذا لم يكن من الموت بدّ فمن العار أن تموت جبانا[٦]

---

[١] ديوان امرئ القيس، الموسوعة الشعريّة، الإصدار الثالث، المركز الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربيّة المتّحدة.
[٢] الديوان، ص١٩٨.
[٣] الديوان، ص٦٧.
[٤] ديوان النابغة الذبياني، شرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ثانية، ١٩٨٦، ص٢٨.
[٥] الديوان، ص٤٨١.
[٦] ديوان المتنبي، ج: رابع، ص٤٧١.

وقع التقابل من خلال محافظة الأنصاري على أسلوب الشرط نفسه، مع تغيير صيغة الخطاب التي نقلها من دلالة العموم لدى المتنبي التي أراد لها أن تكون حكمة تتجاوز محدوديّة المكان وتظلّ مستمرّة عبر الزمان، إلى التخصيص لتعبّر عن الحالة الفرديّة التي تقتصر على التجربة الشخصيّة للشاعر.

- استدعاء الشخصيّات التراثيّة:

ويقوم هذا التناصّ على استدعاء شخصيّة من التاريخ ليعبّر الشاعر من خلالها عن موقف حاضر، أو يسقط من خلال توظيفها رأيًا، أو ينبّه إلى حدث، وقد استحضر الشاعر الأنصاري العديد من الشخصيّات التراثيّة في قصائده بما يخدم نصَّه الشعري، ويعبّر عن الموقف، بهدف تحقيق التوافق بين دلالة الشخصيّة المستدعاة والحالة التي يمرّ بها الشاعر، وقد استخدم الشاعر الأنصاري تقنيّات متعدّدة في إعادة توظيفه للشخصيّات التراثيّة، ومن تلك التقنيّات الأسلوبيّة استدعاء الشخصيّات التاريخيّة، وقد ورد استدعاء الشخصيّات في صور متنوّعة، وعبر أساليب متعدّدة، وتنحصر أشكال الاستدعاء في شعر شاعرنا الأنصاري بالأنواع الآتية:

استدعاء الشخصيّة بذكر مقولتها : لجأ الشاعر إلى الموروث الشعريّ ؛ ليكون جوابًا على لسان الشاعر الذي يستمدّه من قول إرثيّ أصبح مع طول الاستعمال وشيوعه أقرب إلى المثل الذي يستدعي حضوره استدعاء الذاكرة للشخصيّة التاريخيّة التي كانت سببًا في إطلاق المقولة، إذ تصبح أكثر دلالة وأعمق تأثيرًا من خلال ارتكازه إلى بعد تاريخيٍّ، تحيل عليه الذاكرة فور قراءته كما في قوله:

أقبّل ثغره فيقول ثغري : أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا[1]

ولذلك نجد أنّ الشاعر قد كرّر هذه المقولة مرة أخرى بقوله :

قلعت ثنيّتي كبرًا ووهنًا وقُدمًا كنت طلاّع الثنايا [2]

في معرض حديثه عن نفسه، وقد تقدّمت به السنّ، لما يحقّقه ذلك من دلالة، تفيد المعنى المراد، وتحقّق الغاية في توضيح المعنى المقصود، عبر ربط الحاضر بالماضي والذات بالآخر، في محاولة عقد مقارنة بين ما كان عليه أيام الفتوّة والشباب، وما صار إليه في اللحظة المعبّرة عن سنّ الشيخوخة التي بدأت عوارضها بقلع ثنيّته .

---

[1] الديوان، ص٥٢٢.
[2] الديوان، ص٥٣١.

استدعاء الشخصيّات عبر الإشارة إلى قول: وهو يقوم على استدعاء شخصيّة عرفت بمقولة لها دلالتها التاريخية، ليكون استدعاء الاسم دالاً على تلك المقولة ومن ذلك قوله:

مُمَــدَّحٌ قلــت فــيه إذ نــزلت بـــه   مـا قـال في الأزد عمـران بـن حطـان[١]

ومنه أيضاً قوله:

أخــذت ثــأر الإمــام[٣] إذ فــتكوا   بـــه وصـــالوا علـــيه عاديـــنا[٢]

حيث يوظّف لفظة الإمام، لتحيل القارئ على المقولة التي ارتبطت تاريخيًّا بهذه الشخصيّة في سياق حدث تاريخيّ معروف، يربطه بحاضر يعيشه الشاعر في لحظة إنتاجه النصّ، عبر تلك الإشارة الرامزة، حيث يستدلّ القارئ من خلال لفظة الإمام على واقعة غزو التتار لبغداد، من خلال التذكير بمقولته المعروفة في هذا الصدد، إذ يستدعي ذكر الشخصيّة استحضار الذهن للمقولة المرتبطة بها كإشارة تاريخيّة، تتخذ من تلك الرمزية بعدها الدلاليّ في توجيه ذهن المتلقّي إلى المعنى المراد.

استدعاء الشخصيّة بذكر اسمها: وفيه يعتمد الشاعر استحضار حدث تاريخيٍّ محدَّد، من خلال الإشارة إليه، بذكر اسم شخصيّة ارتبطت تاريخيًّا بذلك الحدث، بحيث يصبح الاسم رمزاً مُلمِّحًا إلى تلك الواقعة الحدث دون التصريح بها كما في قوله:

كافــاك عــن عــين بعــين عــناية   نظـرت علـيًا كـفـء بـنت محمـد[٤]

فالشاعر يعتمد المقارنة بين حدثين: ماض ــ هو زواج عليٍّ (كرّم الله وجهه) من ابنة الرسول الكريم فاطمة، وحدث معاصر له يتمثّل بزواج أخت الملك المظفّر من الأمير سيف الدين بن علي مكافأة له إثر قلع عينه في حصاره مدينة حماة.

استدعاء الشخصيّة بذكر اسمها وصفتها: وفيه يصرّح الشاعر بذكر اسم الشخصيّة مقترنًا بصفة لازمة له ومشتهر بها كقوله:

---

[١] عمران بن حطّان: عاش طريدًا في زمن الحجّاج، فظلّ متنقّلاً بين القبائل ينتسب إلى ما يقرّبه منها، وله في الأزدِ مديح. انظر خبره في الكامل للمبرّد، باب الخوارج، ج٣، ص١٧٢. / البيت من ديوان الشاعر، ص٤٧٥.

[٢] الديوان، ص٤٧٥.

[٣] الإمام هو الخليفة المستعصم بالله صاحي القول المشهور (إن بغداد تكفيني) قبيل احتلال هولاكو لها سنة٦٥٦ه.

[٤] الديوان، ص١٧٣.

ولـو اغـتدى مـن بالعـراق مطاوعًـا لأبـي الولـيد لَمَـا طغـى حجّاجُـه[١]

إذ يشير إلى فترة حكم الحجاج للعراق، من خلال دلالة اللفظ الصريح للاسم المقترن بألفاظ دالّة على طبيعة حكمه القاسية التي عبر عنها باستخدام الفعل: (طغى)[٢]، وما تحمله الدلالة المعجميّة لها، من معنى يفيد تجاوز الحد في العنف والظلم.

ويندرج في السياق نفسه توظيف الاسم ليحيل من خلاله على صفة لازمة له، وقد جمع الشاعر الأنصاري في بيت واحد أسماء أربع شخصيّات ليؤكّد في ممدوحه اجتماع أربع صفات هي: الكرم والحلم وسداد الرأي الفصاحة كما في قوله :

يرى في الندى كعبًا وفي الحلم أحنفًا وفي رأيـه قيـسًا وفي لفظـه قـسّا[٣]

نجد أنّ ممدوح الشاعر قد جمع صفات الشخصيّات المذكورة في شخص ممدوحه منفرداً، وبذلك يتفوّق عليهم في تمثّله أسمى القيم العربيّة الخالدة والمتوارثة عبر الأجيال .

وقد تستحضر الشخصيّة بدلالتها الرمزيّة إذ يحمل الاسم دلالته الضمنيّة دون التصريح بالصفة نفسها ومن ذلك قوله:

يوسـفيّ الحـسن رؤيانـا لـه مبـتغانا وهـي نعـم المبتغـى[٤]

فاستدعاء الاسم هنا ليس بقصد التصريح بالمسمى، وإنّما بهدف استحضار صفة الجمال التي عرف بها النبيّ يوسف عليه السلام، وقد انتقلت رمزيّته عبر هذا الاستدعاء إلى الممدوح، ليسبغ عليه صفة الجمال ذاتها التي اقترنت بشخصيّة النبيّ يوسف عليه السلام حتّى أصبحت مضرب المثل، والملاحظ أنّ الشاعر كنّى عن التصريح بالصفة باستخدام النسبة إلى النبيّ يوسف من خلال ياء النسبة ليشير إلى الجمال الضمني الموصوف به هذا النبي، ممّا يعمّق الدلالة، ويزيد من تأثيرها عبر إسباغ الصفة ذاتها وبالدرجة نفسها التي كانت للاسم يوسف ـ رمز الجمال ـ المستدعى على المخصوص بالمديح، وهو هنا الرسول الكريم محمّد (ص) .

---

(١) الديوان، ص١١٣.
(٢) انظر المعجم الوسيط ط غ ي.
(٣) الديوان، ص٢٥٩.
(٤) الديوان، ص٣٢٣.

ويلجأ الشاعر الأنصاري إلى استحضار اسم بذكر ما له من صفات، وما يتمتّع به من خصال عرف بها؛ لتكون تلك الشخصيّة الأنموذج الذي يقارن به ويُقاس عليه ومنه قوله :

يـــا نـــصف طالـــوت لإيـــتائه   في جـــسمه لا علمـــه البـــسطه[١]

إذ يصف الشاعر مقارنًا بيته وشخصيّة الملك طالوت، إلاّ أنّ الشاعر قد استخدم أسلوب الذم بالموصوف على سبيل الانتقاص به، إذ ذكر ما للملك طالوت من محامد افتقدها في موصوفه .

---

[١] ثمة إحالة واضحة على قوله تعالى : (وزاده بسطة في العلم والجسم) البقرة/٢٤٧. / البيت من الديوان، ص٢٩٩.

الخاتمة :

من خلال ما تقدّم وجدنا أنّ التناصّ كان في شعر الأنصاري سمة أسلوبيّة مميّزة، وقد تجلّت ظهوراته اللغويّة عبر استخدامه تقنيّات أسلوبيّة متنوّعة، كما استأثرت بعض الأحداث والشخصيّات أكثر من غيرها في توظيفها السياقي في قصائده، فأكثر الشاعر من استخدامها، موظّفًا إيّاها في أكثر من مجال، ومن تأمّل ديوان الشاعر الأنصاري نستطيع أن نشير إلى الرموز الدينيّة التي كانت أكثر استخدامًا من غيرها، وهي: شخصيّة النبي يوسف عليه السلام الذي اقترن برمز الحسن والجمال، ومن الرموز الدينيّة الأخرى الموحية: عصا النبي موسى عليه السلام.

أمّا فيما يتعلّق بتضمين الموروث الشعري، فقد كان الشعر العربي القديم ميدانًا واسعًا لتضمين شعراء العصر المملوكي عمومًا والأنصاري خصوصًا، وقد رأينا أنّ الشعر الجاهلي كان الأكثر استخدامًا، والأوفر حظًّا من بين العصور الأخرى، فقد جاء الشعر العباسي في المرتبة الثانية، فيما قلّ استخدام الشعر في عصري صدر الإسلام، وشعر العصر الأموي.

وفي تناصّ الشخصيّات **(الاستدعاء)** يمكن القول: إنّ أكثر الشخصيّات استدعاءً في شعر الأنصاري ما كانت متّفقة في خصالها مع غرض المديح، تلك الخصال التي تمثّلت في جوانب: **الكرم والحلم وسداد الرأي، والفصاحة** متجسّدة في شخصيّات تراثيّة اشتهرت بتلك الصفات حتّى غدت مضرب الأمثال، وقد نوّع الشاعر الأنصاري في طرق وتقنيّات توظيفها السياقي؛ فحينًا يستدعي الشخصيّة بتسميتها، كما فعل في استدعائه شخصيّة: **الحجاج بن يوسف الثقفي**، أو يعتمد التصريح بالاسم ليحيل على المقولة من خلاله، كما في تصريحه باسم: **عمران بن حطّان والإمام** كما بيّنا سابقًا، أمّا فيما يتعلّق بالأغراض الشعريّة، فقد وجدنا أنّ ظواهر التناصّ برزت في غرضين أكثر من غيرهما:

الأوّل ـ **غرض الغزل** وذلك عندما يكون موضوع القصيدة ذاتيًّا يصف الحالة الانفعاليّة للشاعر.

الثاني ـ **غرض المديح** عندما يكون الموضوع متعلّقاً بالآخر، وهو الملك الممدوح، لوصف خصاله التي غالبًا ما انحصرت في ثالوث: **الكرم والقوّة والفصاحة**، ويعود السبب في إيلاء الشاعر اهتمامه بميزة

الفصاحة التي ركّز عليها ـ حسب اعتقادنا [1]ـ إلى محاولته ردم الهوّة وإلغاء فوارق الانتماء القوميّ والعرقيّ بين الشعب العربيّ وحكّامه من جهة، ورغبته بتقريب المسافة بين عروبة الشاعر وعجمة الحاكم آنذاك من جهة أخرى، لما لذلك من أثر نفسيّ في تعزيز مكانة الشاعر لدى ممدوحه، وحظوته في نيل رضاه ومغانمه لينعم بعطاياه، ويعيش في كنفه مرتاح البال كما صرّح بذلك الشاعر نفسه: **سكنّا بمغناه، فسكّن جأشنا ونفّر جيش البؤس عنّا وطرّدا**

فأكـرم بـه دون المـواطن مقـصدا وأسـعد بـنا دون الـبريّة قـصّدا[2]

أمّا اقتباس الأنصاري المحور فقد اعتمد على نقل التجربة عبر حركتين: ذاتيّة وزمانيّة تجلّت حركة الزمان من خلال ربط كلٍّ من الزمن الماضي بالحاضر، وحركة الذات من خلال إسقاطات حالة الآخر على النفس، لتكون تعبيراً عن الحالة الانفعاليّة التي يعيشها الشاعر.

أمّا من حيث الصياغة اللغويّة: فقد لاحظنا أنّها قامت على:

١ـ نقل الصيغة من حالة الإفراد إلى حالة الجمع، بهدف التعميم.

٢ـ محافظتها على أسلوب الصيغة الشرطيّة في الغالب.

---

[1] ما يؤكد هذا الاعتقاد هو أن الشاعر كان يردد هذا المعنى في شعره كما في قوله:

صـرفت نحـو الأنـام الـرزق مقتفـيًا إتقانـك الـنحو تقديـراً وإضـماراً

الديوان ص ٢٠٥

[2] الديوان، ص١٥٥.

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن العظيم .

(١) **الشواهد الشعريّة:**

❖ **ديوان شرف الدين الأنصاري.**

❖ **الموسوعة الشعريّة، الإصدار الثالث، المركز الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربيّة المتّحدة.**

(٢) الأنصاري ،الصاحب شرف الدين ت (٦٦٢)، تح: د. عمر موسى باشا: مجمع اللغة العربيّة، مطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٨م.

(٣) أنيس، إبراهيم ورفاقه، المعجم الوسيط ١ـ ٢، القاهرة ،ط٢، ١٩٧٢.

(٤) تيودوروف تزفيتيان وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

(٥) ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج :٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

(٦) كعب بن زهير بن أبي سلمى، الديوان، صنعة أبي سعيد السكري، تح: سامي مكي العاني دار الكتب ،نشر الدار القومية للطباعة ، القاهرة ،١٩٥٠.

(٧) ديوان النابغة الذبياني، شرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ثانية، ١٩٨٦.

(٨) سومفيل ليون: دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، حلب، ١٩٩٨.

(٩) الصائغ، عبد الإله :الخطاب الإبداعي في الشعر الجاهلي والصورة الفنية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩.

(١٠)مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

(١١)الميداني (أبو الفضل ،أحمد بن محمد بن إبراهيم)، ت٥١٨هـ، مجمع الأمثال، ج٢، بولاق، ١٢٨٤هـ .

(١٢) اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

❑❑

التناص في شعر العهدين الزّنكيّ والأيّوبيّ

❑ أحمد المثنى أبوشكير*

الملخص:

الإبداع عمليّة ذهنيّة واعية قوامها مجموعة من البنى الفنّيّة واللغويّة التي تسهم في توليد الجديد من النّصوص، فيأتي النّصّ الجديد ليختزن خلاصة التّجربة الإبداعيّة للمبدع الذي أنتج هذا النّصّ، ويصبح هذا النتاج اللغويّ والمعنويّ من ملاكه الفكريّ الخاص .

وضمن هذا الإطار أبدع لنا شعراء العهدين الزّنكيّ والأيّوبيّ شعراً عظيم القيمة، عميق المعاني، غنّيّ الدّلالة، نظر فيه الشّعراء إلى الموروث الشّعريّ الذي تركه أسلافهم، واستفادوا من غناه المعنويّ واللفظيّ والدّلاليّ، كما نهلوا من تجارب السّابقين، وأغنوا بها قصائدهم، وأبدعوا حقولاً دلاليّة أغنت هذه القصائد، وأضافت الإبداع والابتكار إليها .

وقد سعى هذا البحث إلى الوقوف عند بعض النّماذج التي تندرج في بنية التّناص، ومناقشتها وفق أنواعها ودلالاتها، وهذا غيض من فيض، لأنّ حضور الموروث القديم لدى شعراء هذين العهدين لا يمكن الإحاطة به في مثل هذا المقام .

❖ طالب ماجستير في كليّة الآداب ـ قسم اللغة العربية بجامعة البعث.

١ـ مقدّمة :

يعكس التّناص جانباً فاعلاً من جوانب الانتماء في شعر العهدين الزّنكيّ والأيّوبيّ لأنّه يعبّر عن ارتباط الشّعراء بأسلافهم القدماء والأخذ منهم، وذلك على الرّغم مما طرأ على الحياة من تغيير ناتج عن اختلاط العرب بالعجم، وتأثّرهم بذلك في كل الجوانب، غير أنّ الشّعراء حاولوا المحافظة على طابع الانتماء إلى التّراث، والتّعلّق بأفضاله، فكثرت فنون الاقتباس والتّضمين والأخذ والمعارضة وغيرها من الفنون الأخرى التي سندرسها في إطار التّناص .

ولعلّ أهمّ الأشكال والظواهر النقديَّة والبديعيَّة التي تندرجُ في باب التَّناص هي :

أـ المعارضات الشّعريّة :

وهي أنْ يقول الشّاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر فينظم قصيدة أخرى على غرارها محاكياً إيّاها في وزنها وقافيتها وموضوعها مع حرصه على التّفوّق . وهكذا تقتضي المعارضة وجود نموذج فنيّ ماثل أمام الشّاعر ليقتدي به ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه[1].

فمن المعارضات الشّعريّة في هذا العصر قول طلائع بن رزّيك[2] : [**الطَّويلُ**]:[3]

أَلا هَكَــذَا فِــي اللهِ تَمْــضِي العَــزَائِمُ وَتُنْـضَى لَـدَى الحَـرْبِ الـسُّيُوفُ الـصَّوَارِمُ

وقد عارض به قول المتنبي : [**الطَّويلُ**]: [4]

عَلَــى قَــدْرِ أَهْــلِ العَــزْمِ تَأْتِــي العَــزَائِمُ وَتَأْتِــي عَلَــى قَــدْرِ الكِــرَامِ المَكَــارِمُ

ومن المعارضات قول العماد الأصبهانيّ في مدح شيركوه الأيّوبيّ :[**البَسِيْطُ**]: [5]

بالجَـدِّ أَدْرَكْـتَ مَـا أَدْرَكْـتَ لا اللعـبِ كَـمْ رَاحَـةٍ جُنِـيَتْ مِـنْ دَوْحَـةِ الـتَّعَبِ

---

[1] النّصّ الغائب: محمد عزّام: ١٤٢

[2] طلائع بن رزّيك، الملك الصّالح أبو الغارات، أرمنيّ الأصل، ولي وزارة الخليفة العاضد الفاطميّ في القاهرة سنة (٥٤٩هـ)، وتوفي سنة (٥٥٦هـ) . انظر: نهاية الأرب: النّويري، تح: علي بو ملحم ٢١٣/٢٨، العبر: الذّهبيّ، تح: محمّد السّعيد بسيوني زغلول: ٢٦/٣

[3] الرّوضتين: أبو شامة المقدسيّ: (ط دار الجيل غير المحقّقة): ١١٥/١، (وط مؤسسة الرّسالة، تح: علي الزّيبق): ٣٦٣/١

[4] شرح ديوان المتنبيّ: شرح العكبريّ: ٣٧٨/٣، شرح عبد الرّحمن البرقوقي: ٩٤/٤

[5] ديوان العماد الأصبهانيّ: ٧٩ ،الرّوضتين: (دار الجيل): ١٥٩/١، (مؤسسة الرّسالة): ٣٦٣/١

وهو ينظر إلى أبي تمَّام الذي يقول: [البَسِيْطُ]: [١]

بَـصُرْتَ بالـرَّاحَةِ الكُبْـرَى فَلَـمْ تَـرَهَا ... تُـنَالُ إلا عَلَـى جِـسْرٍ مِـنَ الـتَّعَبِ

ويستحضر أسامة بن منقذ قصيدة المتنبيّ الميميّة السّابقة، فيستوحي ذلك الجوّ الحماسيّ من أبيات المتنبيّ، ويبعثها في نصّه فيقول: [الطَّوِيلُ]: [٢]

لَـكَ الفَـضْلُ مِـنْ دُونِ الـوَرَى وَالمَكَـارِمُ ... فَمَـنْ حَـاتِمٌ، مَـا نَـالَ ذَا الفَخْـرَ حَـاتِمُ

وهو ينظر إلى قول المتنبيّ السّابق:

عَلَـى قَـدْرِ أَهْـلِ العَـزْمِ تَأْتِـي العَـزَائِمُ ... وَتَأْتِـي عَلَـى قَـدْرِ الكِـرَامِ المَكَـارِمُ

وقد أثبت عبد الجليل عبد المهدي هذه المعارضة التي جاء بها طلائع بن رزّيك وأسامة بن منقذ لقصيدة المتنبيّ، وهي معارضة مقصودة بدأها ابن رزّيك وأكملها ابن منقذ، وقد جاءت لتثبت مدى التّأثير الذي تركه المتنبيّ على شعراء هذا العصر[٣].

لقد استفاد الشعراء من جزئيّات الشّعر العبّاسيّ في رسم قصائدهم وتكوينها، وبنائها بناء فنّيّاً يتناسب مع تطورات الصّراع الإسلاميّ الفرنجيّ، فقد اختلطت في المعارضات مظاهر التّقليد مع بوادر التّجديد، وبرزت فيها أشكال المبالغة المستوحاة من النّصّ المُعارَض في محاولة من الشّاعر لبعث روح هذا النّصّ في نصّه، يقول ابن منير الطّرابلسيّ: [الكَامِلُ]: [٤]

هَـيْهَاتَ يعـصِمُ مَـنْ أَرَدْتَ حِـذَارُ ... أَنَّـى وَمِـنْ أوهَاقِـكَ الأَقْـدَارُ

وهو ينظر إلى قول ابن هانئ الأندلسيّ[٥]: [الكَامِلُ]: [٦]

مَـا شِـئْتَ لا مَـا شَـاءَتِ الأَقْـدَارُ ... فَـاحْكُمْ فَأَنْـتَ الـوَاحِدُ القَهَّـارُ

---

[١] ديوان أبي تمّام: شرح الخطيب التّبريزيّ: ١/٥٩

[٢] ديوان أسامة بن منقذ: تح د. أحمد أحمد بدويّ، وحامد عبد المجيد: ٢٧٤

[٣] بيت المقدس في أدب الحروب الصليبيّة: د. عبد الجليل عبد المهدي: ٢٧٤

[٤] ديوان ابن منير: ٢٤٥، الرّوضتين: (دار الجيل): ١/٧٥، (مؤسسة الرّسالة): ١/٢٥٢

[٥] محمّد بن هانئ الأزديّ الأندلسيّ، هرب من الأندلس بعد أن اتّهم بالفلسفة، ولجأ إلى القيروان ومدح المعزّ، (ت٣٦٢هـ). النّجوم الزّاهرة: ابن تغري بردي، تح: د.إبراهيم علي طرخان: ٤/٦٧ — ٦٨

[٦] ديوان ابن هانئ: ١٤٦

ومن الشّواهد التي تحضر لدى شعراء هذا العصر في المعارضات الشّعريّة قول المتنبيّ في مقدّمة قصيدته الدّالية التي هجا بها كافوراً الإخشيديّ[١]، فقال: [البَسِيْطُ]: [٢]

عِيْدٌ بِأيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيْدُ ... بِمَا مَضَى أمْ بِأمْرٍ فِيْكَ تَجْدِيْدُ

وقد عارضه ابن الدّهّان الموصليّ[٣] بقوله: [البَسِيْطُ]: [٤]

أمَأْتَمٌ هَذِهِ الأيَّامُ أمْ عِيْدُ ... وَذِي الأغَانِيَ نَوحٌ أمْ أغَارِيْدُ

اعتمد ابن الدّهّان في معارضته على استحضار البنية الإيقاعيّة الكاملة لقصيدة أبي الطّيّب، دون أن يتوقّف عند حدود البيت الواحد، بل نراه يمتصّ الكثير من المعاني و التّراكيب والأجواء الحزينة التي غلبت على نصّ أبي الطّيّب الذي كان نصّاً مرجعيّاً لابن الدّهّان، غير أنّ ابن الدّهّان لجأ إلى تحوير النّصّ وتحويله إلى سياق جديد يخدم تجربته الذّاتيّة الجديدة، فيستمرّ في عمليّة الاستحضار بقوله:

مَا لِي أرَى عِنْدِيَ الأشْوَاقَ بَعْدُكُمُ ... مَوْجُودَةً، وَجَمِيْلُ الصَّبْرِ مَفْقُودُ

تَمُرُّ بَعْدَكُمُ الأيَّامُ عَاطِلَةً ... لا الخَصْرُ مِنْهَا لَهُ حَلْيٌ وَلا الجِيْدُ

حَالَتْ عَوَائِقُ دُونَ الطَّرْفِ نَحْوَكُمُ ... وَحَالَ دُونَ طَرِيْقِ الطَّيْفِ تَسْهِيْدُ

وقد أخذ معانيه هنا من قول المتنبيّ في قصيدته ذاتها:

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلا كَبِدِي ... شَيْئاً تُتَيِّمُهُ عَيْنٌ وَلا جِيْدُ

يَا سَاقِيَيَّ أخَمْرٌ فِي كُؤُوسِكُمَا ... أمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيْدُ

إذَا أرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّونِ صَافِيَةً ... وَجَدْتُهَا، وَحَبِيْبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

---

[١] كافور بن عبدالله الإخشيديّ، أبو الملك، عبد حبشيّ اشتراه الإخشيديّ ملك مصر، فنُسِب إليه، ثمّ عتقه، فعلا شأنه حتى وصل ملك مصر سنة (٣٥٥هـ)، (ت٣٥٧هـ). انظر: وفيات الأعيان: ابن خلكان، تح: د.إحسان عبّاس: ٩٩/٤ ،الوافي بالوفيات: ابن أيبك الصّفديّ: ٢٩٣/١٥، النّجوم الزّاهرة: ٢/٤

[٢] شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوقي: ١٣٩/٣ ، العرف الطّيّب: شرح ناصيف اليازجيّ: ٥٤٨

[٣] عبدالله بن أسعد بن عليّ الموصلّيّ، فقيه شافعيّ، شاعر وأديب ونحويّ، ولد في الموصل، لكنّه أقام في حمص، وتوفي فيها سنة (٥٨١هـ). انظر: وفيات الأعيان: ٥٧/٣ ، العبر: ٨١/٣ – ٨٢الوافي بالوفيات: ٣٤/١٢،النّجوم الزّاهرة: ١٠٠/٦ ،شذرات الذّهب: ٤٥٦/٤

[٤] ديوان ابن الدّهّان الموصلّي: تح: عبدالله الجبوريّ: ١٣٣

بدا أثر المتنبيّ واضحاً على شعراء هذا العصر، لأنّ شعره ظلّ ماثلاً أمامهم ينهلون منه، ويعارضونه بأشكال وصور مختلفة، كما ظلّوا يستحضرون ألفاظه وتراكيبه المميّزة مع الحرص على إعادة تشكّلها وتكوينها بشيء من الجدّة والابتكار الذي يتناسب مع تطوّر الحياة والأدب، ومن ذلك قول الملك الأمجد الأيّوبيّ بهرام شاه في معارضة للمتنبيّ على الرغم من اختلاف الوزن: [الكَامِلُ]: [١]

تَنْصَاعُ مِنْ خَوفِ السِّيَاطِ كَأَنَّمَا خَالَتْ عَلَى أَعْجَازِهِنَّ أَفَاعِيَا

وهو ينظر إلى قول المتنبيّ: [الطَّويلُ]: [٢]

تُجَاذِبُ فُرْسَانَ الصَّبَاحِ أَعِنَّةً كَأَنَّ عَلَى الأَعْنَاقِ مِنْهَا أَفَاعِيَا

أمّا أسامة بن منقذ فقد عارض القصيدة الرّائيّة الشّهيرة التي قالها أبو فراس الحمدانيّ[٣] في أسره، وعبّرت عن أحزانه و معاناته، ولخصت مأساته[٤]، ومطلعها: [الطَّويلُ]: [٥]

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيْمَتُكَ الصَّبْرُ أَمَا للهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمْرُ

وقد عارض أسامة هذا البيت في كلّ جوانبه، فقال: [الطَّويلُ]: [٦]

أَطاعَ الهوَى مِنْ بَعْدِهِمْ، وَعَصَى الصَّبْر فَلَيْسَ لَهُ نَهْيٌ عليهِ وَلا أَمْرُ

ويظهرُ أنّ أُسامة قد أكثر في نصه من التّضمين حتّى اتّهمه بعضهم بالسّرقة الأدبيّة[٧].

ويطالعنا في هذا المقام الشّاعر الملك الأمجد الذي كان عربيّ اللسان والطّبع والهوى، وإن لم يكن عربيّ النّسب، إذ تأثّر هذا الشّاعر بالشّعراء العرب القدامى، وانتقى من معانيهم وألفاظهم وتراكيبهم حتّى اصطبغ

(١) ديوان الملك الأمجد: تح: د.ناظم رشيد: ٦٠٦

(٢) شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوقيّ: ٤/٤٢٢

(٣) الحارث سعيد بن حمدان بن حمدون الحمدانيّ، شاعر فاضل، وفارس مغوار، ابن عم الأمير سيف الدّولة الحمدانيّ، (ت ٣٥٧هـ). انظر: شذرات الذّهب: ابن العماد الحنبليّ، تح: مصطفى عبد القادر عطا: ٣/١٢٦

(٤) انظر: الحزن في شعر أبي فراس: رسالة ماجستير لـ (منى المطرفي): ٣٣ ودراسة أسلوبيّة في شعر أبي فراس الحمدانيّ: رسالة ماجستير لـ (نهيل فتحي أحمد كتانه): ١٦١ وروميّات أبي فراس الحمدانيّ: رسالة ماجستير لـ (فضيلة بن عيسى و محمّد زمريّ): ١١٧

(٥) ديوان أبي فراس: (ط بيروت): ٨٥، (ط مكتبة الشّرق): ٩٠، (ط دار الطّباعة): ١٥٧

(٦) ديوان أسامة: ١٢٢

(٧) انظر: ديوان أسامة: ١٢٢

شعره بها، وامتلأ بآثارها، فغدا شعراً أصيلاً عبّر عن انتماء الشّاعر إلى التّراث العربيّ القديم الذي شكّل النّزعة العربيّة في شعره، ولاسيّما الغزليّ الذي نظر فيه إلى أسلافه، فبنى صوره الفنّية بناءً تقليديّاً ظاهراً كما في قوله: [الوَافِرُ]: [(١)]

فَمَــنْ ذَا يَـسْتَعِيرُ لَـنَا عُـيُوناً تَـنَامُ، وَمَـنْ رأَى عَيْـناً تُعَـارُ ؟

وهو ينظر إلى العبّاس بن الأحنّف فيأخذ منه القسط الوفير من المعنى، كما يحاكيه في توظيف الصّورة الفنّية المستخدمة، يقول العبّاس: [الكَامِلُ]: [(٢)]

مَـنْ ذَا يُعِيْـرُكَ عَيْـنَهُ تَبْكِـي بِهَـا أَرَأَيْـتَ عَيْـناً للـبُكَاءِ تُعَـارُ ؟

ب- السّرقات الشّعريّة:

وهي أنْ يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر شاعر سابق بيتاً شعريّاً، أو شطر بيت، أو صورة فنّية، أو حتّى معنى[(٣)].

إنّ موضوع السّرقات الأدبيّة موضوع شائك جداً أولاه النّقّاد القدامى اهتماماً خاصّاً، فهو من الأهداف النّقديّة الهامّة للوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبيّة المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدّة أو التّقليد، ومعرفة ما امتازت به ذات الأديب الجديدة المبدعة من ذات الأديب القديم، لكنّ الأمر يظلّ موضوعاً حسّاساً، وهو موضع جدل بين النّقّاد، وأمثلته كثيرة في هذا العصر منها قول ابن عنين في هجاء الشّهاب الشّاغوري: [البَسِيْطُ]: [(٤)]

يَـا مَـنْ يُلَقَّـبُ ظُلْمـاً بالـشِّهَابِ وَإِنْ أَضْـحَى بِظُلْمَـتِهِ قَـدْ أَظْلَـمَ الـشُّهُبَا

لا تَخْدَعَـنَّكَ مِـنْ مَـودُودَ دَوْلَـتُهُ وَإِنْ تَعَلَّقْـتَ مِـنْ أَسْـبَابِهَا سَـبَبَا

((فَلَـيْسَ يَنْـبَحُ فِـيْهَا غَيْـرَ وَاحِـدَةٍ حَتَّـى يَلُـفَّ عَلَـى خَيْـشُومِهِ الذَّنَـبَا))

---

(١) ديوان الملك الأمجد: ٦٨

(٢) ديوان العبّاس بن الأحنف: تح: د.عاتكة الخزرجيّ: ١١٦

(٣) انظر السّرقات الأدبيّة في: قراضة الذّهب: ابن رشيق: تح: الشّاذليّ بو يحيى: ٤٢، ٤٣، ٤١٢، الحيوان: الجاحظ: تح: عبد السّلام هارون: ٣/٣١١

(٤) ديوان ابن عنين: تح: خليل مردم بك: ٢١٢ - ٢١٣

فقد أغار ابن عنين على بيت الشّاعر الأمويّ مرّة بن مَحْكان التَّميميّ، فجاء به كاملاً في متن أبياته، إذ يقول مرّة: [**البَسِيْطُ**]: [(١)]

لا يَنْــبَحُ الكَلْــبُ فِــيْهَا غَيْــرَ وَاحِــدَةٍ   حَتَّــى يَلُــفَّ عَلَــى خَيْــشُومِهِ الذَّنَــبَا

جـ. النقائض الشّعريّة :

وهي أن يتّجه الشّاعر بقصيدته إلى شاعر آخر هاجياً أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الرّدّ عليه بقصيدة مماثلة هاجياً أو مفتخراً أيضاً، ليفسد على الأوّل معانيه، ويردّها عليه، ويزيد عليها، وتقوم النّقائض بشكل أساسيّ على محورين وهما: (الوزن والقافية)، (المضمون)[(٢)].

وهذا الفنّ فنّ تقليديّ أكثر ما ظهر و انتشر في بيئة العراق في الحقبة الأمويّة، واشتهر من شعرائه جرير والفرزدق والأخطل، فنقائضهما مشهورة معروفة، كما وجدت هذه النّقائض مكاناً لها في هذا العصر بين مجموعة من الشّعراء الذين أكثروا من هجاء بعضهم، ونذكر من هؤلاء ابن منير وابن القيسرانيّ اللذّين سارا على نهج جرير والفرزدق في نقائضهما، وأكملا شروطها الفنّيّة، ومن ذلك قول ابن منير: [**مخلّع البَسِيْطِ**]: [(٣)]

بِـــأَيِّ حُكْــمٍ وَأَيِّمـــا مِلــــهْ   تَأْكُــلُ مَالـــي يـــابنَ الجُعْظِلَــــهْ
ذَا المُرْتَقَـــى الــصَّعْبُ مَــا تَجَــشَّمَه   سِـــــوَاكَ لا عَاقِـــــلٌ وَلا أَبْلَـــــهْ

فردَّ عليه ابن القيسرانيّ على نفس الوزن والقافية: [**مخلّع البَسِيْطِ**]: [(٤)]

اِبْـــنَ مُنِيْـــرٍ هَجَــوْتَ مِنِّـــي   خَـــيراً أَفَـــادَ الـــوَرَى صَـــوَابَهْ
وَلَــمْ تُــضَيِّقْ بِـــذَاكَ صَــدْرِي   فَـــإِنَّ لِـــي أُسْـــوَةً الــصَّحَابَهْ

---

(١) جمهرة النّسيب: ابن السّائب الكلبيّ: ٣٣٨/١، الوافي بالوفيَات: ٥٢٠/١٥

(٢) النّصُّ الغائبُ: ٦١

(٣) ديوان ابن منير: تح: أ.د عبد السّلام التّدمريّ: ٣٧ - ١٠٠

(٤) الوافي بالوفيَات: ٣٠٩/٣، وفيَات الأعيان: ٤٥٨/٤ – ٤٥٩، شعر ابن القيسرانيّ: تح: د.عادل جابر صالح: رقم (١٩)، صـ: ٩٠، ترجمان الزّمان في تراجم الأعيان: ابن دقماق، مخطوطة أحمد الثّالث، رقم (٢٩٢٧)، ج١٧، الورقة (٣٤٩)، مصوّر بمعهد المخطوطات العربيّة بالقاهرة، رقم: ١٦٦. كما وردت هذه الأبيات في مقدّمة ديوان ابن منير: ٣٧

ويبدو أنّ ابن القيسرانيّ لم يقدر على مجاراة ابن منير فردّ بنوع من الاستسلام والتّسامح[(١)].

لقد لفتت نقائض ابن منير وابن القيسرانيّ انتباه النّقّاد المعاصرين، ومنهم ياقوت الحمويّ[(٢)] في معجم الأدباء، فقد شبّه نقائضهما، وما يدور فيها من سجال بنقائض جرير والفرزدق، وذلك لوجود قواسم مشتركة كثيرة بين المرحلتين تتداخل فيها الأوضاع السّياسيّة، والانتماءات الدّينيّة أحياناً، يقول ياقوت: ((كان ابن القيسرانيّ وابن منير يُشبَّهان بجرير والفرزدق للمناقضات والوقائع التي جرت بينهما))[(٣)].

ولا تتوقف النّقائض عند ابن منير وابن القيسرانيّ بل نجد نقائض أخرى بين ابن منير وملك النّحاة الحسن بن صافي البغداديّ، بدأها ابن منير بقوله: [المُتقاربُ]: [(٤)]

أَيَا مَلِكَ النَّحْوِ وَالحَاءُ مِنْ ... تَهَجِّيْهِ مِنْ تَحْتِ قَدْ أَعْجَمُوهَا
أَتَانَا قِيَاسُكَ هَذَا الذي ... يُعَجِّمُ أَشْيَاءَ قَدْ أَعْرَبُوهَا
وَلَمَّا تَصَنَّعْتَ فِي «القَاضَوِيِّ»[(٥)] ... غَدَا وَجْهُ جَهْلِكَ فِيْهِ وُجُوهَا
وَقَالُوا قَفَا الشَّيْخُ «إِنَّ المُلُو ... كَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا»[(٦)]

وقد ردَّ عليه ملك النُّحاة على نفس الوزن والقافية والمعنى قائلاً: [المُتقاربُ]: [(٧)]

أَيَا ابنَ منيرٍ حَسِبْتَ الهِجَا ... ءَ رُتْبَةَ فَخْرٍ فَبَالَغْتَ فِيْهَا
جَمَعْتَ القَوَافِيَ مِنْ ذَا و ذَا ... وَأَفْسَدْتَ أَشْيَاءَ قَدْ أَصْلَحُوهَا

---

(١) الأدب في بلاد الشّام (عصور الزّنكيين والأيُّوبيين والمماليك): د.عمر موسى باشا: ١٨٣

(٢) ياقوت بن عبدالله الروميّ الحمويّ، مولىً لأبي منصور الجيليّ، مصنِّف وشاعر من أهل بغداد. (ت٦٢٦هـ). انظرْ: وفيَات الأعيان: ١٢٧/٦، العبر: ١٩٨/٣، شذرات الذّهب: ٢٢١/٥

(٣) معجم الأدباء: ياقوت الحمويّ: تح د. إحسان عبّاس: ٤٦/١٩، وقد أورد هذا القول كلّ من محمّد بن أبي الهيجا في تاريخه المعروف بتاريخ ابن أبي الهيجا: تح: د.صبحي عبد المنعم محمّد: ٢٢٩، وابن فضل الله في مسالك الأبصار: تح: د. يونس أحمد السّامرائيّ): ٢٠/١٩ - ٢١

(٤) ديوان ابن منير: ٣٤

(٥) يبدو أنّ ملك النّحاة كتب إلى أحد القضاة، فتصنّع في كلامه، فقال: «القاضويّ»، فهجاه ابن منير على تصنّعه هذا. انظر: ديوان ابن منير: ٣٤

(٦) اقتبس الآية (٣٤) من سورة النّمل، وهي قوله تعالى: ﴿ إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها ﴾.

(٧) ديوان ابن منير: ٣٤

عبّرت النقائض عن وجه هامّ لدى الشّعراء الذين أحيوا هذا الفنّ، وأبقوا على أصوله، فساروا على نهج القدماء فيه، وإنْ أخذوا منه الشّكل، دون أن تبلغ معانيهم العمق نفسه .

ء- التضمين: [١]

صورة من صور الاقتباس على صعيد العلاقات التّناصيّة، عرّفه ابن رشيق[٢] في العمدة بقوله: ((فأمّا التّضمين فهو قصدك إلى البيت من الشّعر، أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثّل))[٣].

وحاول ابن أبي الإصْبع[٤] أنْ يقدّم تعريفاً للتّضمين، فقال فيه: ((أنْ يُضَمِّن المتكلّم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنىً مجرّداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملةً مفيدةً، أو فقرة من كلمة))[٥]. وقد يكون التّضمين شكلاً من أشكال البديع له نماذج تقترن ببعض الأحكام النّقديّة[٦].

ولعلّه من الإجحاف إذا ما فسّرنا ظاهرة التّضمين بأنّها مجرّد إحالة أو إشارة، لأنّ اقتباس كلمات ما، وإعادة تفكيكها وصياغتها من جديد هو ما ندعوه بالتّناص الإيجابيّ القويّ الذي يتمثّل بإعادة إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد محدث، فيتضمّن النّصّ الجديد معطيات النّصّ القديم، دون أن تحضر بذاتها، أو أكثرها.

وقد حضر التّضمين في شعر العهدين الزّنكيّ والأيّوبيّ بشكل واضح، فالأمثلة كثيرة تعبّر عن ميل الشّعراء إلى أسلافهم، والأخذ منهم، والتّأثّر بمعانيهم وألفاظهم وتراكيبهم، وقد ضمّنوا شعرهم من أشعار القدماء تضميناً جزئيّاً أو كلّيّاً، وكان التّضمين الجزئيّ أكثر حضوراً كما نجد عند ابن الدّهّان الذي نظر إلى المتنبّيّ، فقال: [**البَحْرُ الكَامِلُ**]: [٧]

---

[١] ورد هذا المصطلح في البيان والتّبيين بمعنى (تعليق القافية بأوّل البيت الذي بعدها): تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي: ٩٢/١ - ٩٣

[٢] أبو عليّ الحسن بن عليّ القيروانيّ، ناقد عربيّ بارع، (ت٤٦٣هـ). انظر: وفيَات الأعيان: ٨٥/٢– ٨٩، البلغة في تراجم أئمة النّحو واللغة: الفيروز أباديّ: تح: محمّد المصريّ: ١١٢، شذرات الذّهب: ٤٧٩/٣

[٣] العمدة: ابن رشيق: تح: حسن قزقزان، مطبعة الكاتب العربيّ: ٧٠٢/٢

[٤] عبد العظيم بن ظافر ابن أبي الإصبع العدوانيّ، شاعر وعالم بالأدب ومصنّف، توفي (٦٥٤هـ) . انظر: فوات الوفيَات: ٣٦٣/٢ -٣٦٦، النّجوم الزّاهرة: ٣٧/٧ -٣٨، شذرات الذّهب: ٣٩٧/٥.

[٥] تحرير التّحبير: ابن أبي الإصْبع: تح: حفني محمّد شرف: ١٤٠

[٦] زهر الآداب: الحصريّ القيروانيّ: تح: كرم يوسف: ٢٣٣/١ - ٢٣٤

[٧] ديوان ابن الدّهّان الموصلّيّ: تح عبد الله الجبوريّ: ٢٠٦

«ما كنتُ أحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرى» أنَّ المَكـارمَ فِـي التُّـرابِ تغـيبُ

ضمّن ابن الدّهّان قول المتنبيّ: [البَحْرُ الكَامِلُ]: [١]

مـا كـنتُ أحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثّرى أنَّ المَكـارمَ فِـي التُّـرابِ تَغُـورُ

جاء التّضمين جزئيّاً، ولولا تغيير الكلمة الأخيرة لكان كلّيّاً، وهذا يُظهر مكانة المتنبيّ لدى شعراء هذا العهد الذين غرفوا من شعره الكثير من المعاني والدّلالات والألفاظ والتّراكيب والصّور، وضمّنوا منها الشّيء الوفير، ومنهم ابن مطروح الذي يقول: [الطّويلُ]: [٢]

إذَا مَـا سَـقَانِي رِيْقَـهُ وَهْـوَ بَاسِـمُ «تَذَكَّـرْتُ مَـا بَـيْنَ العُـذِيْبِ وَ بَـارِقِ»

وَيَذْكُرنِـي مِـنْ قَـدِّهِ وَمَدَامِعِـي «مَجَـرَّ عَوَالِيْـنَا وَمَجْـرَى الـسَّوَابِقِ»

لقد ضمّن ابن مطروح بيتاً للمتنبيّ يقول فيه: [الطّويلُ]: [٣]

تَذَكَّـرْتُ مَـا بَـيْنَ العُـذِيْبِ وَ بَـارِقِ مَجَـرَّ عَوَالِيْـنَا وَمَجْـرَى الـسَّوَابِقِ

أخذ ابن مطروح بيت المتنبيّ كاملاً، وضمّنه في بيتين، وحاول أنْ يخدم المعنى الذي يريده على الرّغم من اختلاف مناسبة النّصّين.

ولابن قلاقس الإسكندريّ[٤] أبياتٌ في وصف منارة الإسكندريّة قال فيها: [البَسِيْطُ]: [٥]

وَمَنْـزِلٍ جَـاوَزَ الجَـوزَاءَ مُـرْتَقَبَا كَأَنَّمَـا فِـيْهِ للنِّـسْرِيْنِ أوكَـارُ

مَـازَالَ يُذْكِـي بِهَـا نَـار الـذُّكَاءِ إِلَـى أنْ أصْـبَحَتْ «عَلَمـاً فِـي رَأْسِـهِ نَـارُ»

فقد ضمّن الشّاعر أبياته جزءاً من بيت الخنساء الذي رثت فيه أخاها صخراً، ليستفيد من نفس الصّورة الفنّيّة، وإنْ اختلفتِ المقاصد، تقول الخنساء: [البَسِيْطُ]: [٦]

(١) شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٢٣٢/٢، العرف الطّيّب: ٦٦
(٢) وفيات الأعيان: ٢٦٣/٦
(٣) شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٦٠/٣، وفيات الأعيان: ٢٦٣/٦
(٤) نصر بن عبدالله بن عبد القويّ اللخميّ، أبو الفتوح الأزهريّ، شاعر نبيل، من كبار الكتّاب المترسلين، توفي سنة (٥٦٧هـ). انظر: وفيات الأعيان: ٣٨٥/٥ – ٣٨٩، شذرات الذّهب: ٤٠٦/٤ -٤٠٧
(٥) ديوان ابن قلاقس: راجعه وضبطه ومثّله بالطّبع خليل مطران: ٥١
(٦) ديوان الخنساء: شرح حمدو طمّاس: ٤٦

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأْتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ   كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

استفاد ابن قلاقس من الصّورة التي استخدمتها الشّاعرة لتصوير قيمة المرثيّ، وبنى عليها صورة ماديّة أكثر قرباً من الواقع لأنّه تطرّق فيها إلى منارة، وليس إنساناً .

إنّ وجود التّضمين دليل واضح على مكانة الشّعر القديم لدى الشعراء، وهذا يدعم النّزعة العربيّة، لأنّ تعلّق الشّعراء بالقدماء، والأخذ من شعرهم، والسّير على معانيهم هي محاكاة شكليّة ومعنويّة تظهر وفق الموقف الجديد والحدث، يقول ابن عنين :[**الكَامِلُ**]:[1]

سَامَحْتُ كُتْبَكَ فِي القَطِيْعَةِ عَالِماً   أَنَّ الصَّحِيفَةَ أَعْوَزَتْ مِنْ حَامِلِ
«وَعَذَرْتُ طَيْفَكَ فِي الجَفَاءِ لأَنَّهُ   يَسْرِي فَيُصْبِحُ دُونَنَا بِمَرَاحِلِ»

اعتمد الشّاعر التّضمين الكُلّي لبيت أبي العلاء المعرّيّ الذي يقول فيه : [**الكَامِلُ**]: [2]

وَعَذَرْتُ طَيْفَكِ فِي الجَفَاءِ لأَنَّهُ   يَسْرِي فَيُصْبِحُ دُونَنَا بِمَرَاحِلِ

ولعلّ من أوجه التّضمين المفيد أنْ ينقل الشّاعر الدّلالة السّلبيّة للبيت الشّعريّ إلى الدلالة الإيجابيّة، كما فعل العماد الأصفهانيّ الذي حرّض شيركوه على الحزم والشّدة عندما أضحى وزيراً لدى الدّولة الفاطميّة زمن العاضد، فقال : [**البَسِيْطُ**]: [3]

لا تَقْطَعَنْ ذَنَبَ الأَفْعَى وَتُرْسِلَهُ   فَالحَزْمُ عِنْدِيَ قَطْعُ الرَّأْسِ كَالذَّنَبِ

فهو استفاد من معاني وتراكيب أبي أذينة الذي حرّض الأسود بن النّعمان اللخميّ[4]على قتل أسرى الغساسنة بقوله : [**البَسِيْطُ**]: [5]

«لا تَقْطَعَنْ ذَنَبَ الأَفْعَى وَتُرْسِلَهَا»   إِنْ كُنْتَ شَهْماً فَأَتْبِعْ رَأْسَهَا الذَّنَبَا

---

(١) ديوان ابن عنين : ٨٦

(٢) سقط الزّند : شرح وتعليق : د.ناصر رضا : ١٢٧

(٣) ديوان العماد : تح ناظم رشيد : ٧٩، شفاء القلوب : أحمد الحنبليّ : تح ناظم رشيد : ٤٢ - ٤٣

(٤) الأسود بن المنذر بن النّعمان بن امرئ القيس اللخميّ، من ملوك العراق في الجاهليّة، نشبت بينه وبين الغساسنة حروب كثيرة حتّى قُتِل في إحدى معاركه معهم سنة (١٦٤ق.هـ) . انظرْ : تاريخ سني الأرض : حمزة الأصفهانيّ : ٦٩

(٥) تاريخ أبي الفداء : ١/ ٧٤

إنّ حضور الموروث القديم لدى شعراء هذا العهد يعبّر عن قيمة هذا الموروث عندهم، فقد ظلّ الشّعر القديم متواتراً في جميع العصور حتّى وصل إلى هذا العصر، تدلّ على ذلك النّصوص التي كثرت محاكاتها من قبل الشّعراء، ومن ذلك قول امرئ القيس: [**الطّويْلُ**] :[1]

أجَارَتَنَا إنَّ المَزَارَ قَرِيْبُ وَإنِّي مُقِيْمٌ مَا أقَامَ عَسِيْبُ

وقد نظر إليه صخر بن عمرو[2] شقيق الخنساء فقال: [**الطّويْلُ**]: [3]

أجَارَتَنَا لَسْتُ الغَدَاةَ بِظَاعِنٍ وَلَكِنْ مُقِيْمٌ مَا أقَامَ عَسِيْبُ

ويلجأ ابن السّاعاتيّ إلى تضمين جزئيّ لهذا البيت وإنّما بطريقة مختلفة، فيسعى إلى تطويع الألفاظ التي جاء بها امرؤ القيس للتّعبير عن معنى جديد مختلف فيقول: [**الكَاملُ**]: [4]

فافخرْ عَلَى كُلِّ الأنَام ، وَدُمْ عَلَى رُغْم العِدَا مَهْمَا أقَامَ عَسِيْبُ

جاء تضمين ابن السّاعاتيّ أقلّ من تضمين صخر بن عمرو مع ضرورة الانتباه إلى اختلاف الدّلالة والمناسبة والوزن الشّعريّ، فجاء الاستخدام عند ابن السّاعاتيّ مرصّعاً بالتّفاؤل والحماسة على خلاف الاستخدام الذي استخدمه امرؤ القيس وصخر .

ولا يخفى على أحد انتشار شعر الاستعطاف في هذا العهد لما آل إليه الشّعراء من فقر وحاجة، كما تركت الظّروف دورها في بروز هذه الظاهرة التي كلّما برزت وجدنا الشّعراء يستحضرون قصيدة الحطيئة[5] التي استعطف بها عمر بن الخطّاب، وفيها: [**البَسِيْطُ**]: [6]

---

[1] ديوان امرئ القيس: بشرح أبي سعيد السّكريّ: ٧٣٣

[2] صخر بن عمرو بن الحارث السّلميّ من بني سُلَيم، فارس مغوار، جرح في إحدى الغزوات، فمات إثر ذلك سنة (١٠ق.هـ)، وقد رثته الخنساء بشعر وفير. انظر: نهاية الأرب: ٢٨١/١٥

[3] خريدة القصر: قسم شعراء العراق: تح: محمد بهجة الأثري: ٨٩/٣.

[4] ديوان ابن السّاعاتيّ: تح أنيس المقدسي: ٣٣٣/٢

[5] جرول بن أوس بن مالك العبسيّ، شاعر مخضرم، كان هجّاءً عنيفاً، قصّته مع ابن الزبرقان شهيرة وعلى إثرها سجنه عمر بن الخطّاب، فاستعطفه بهذه الأبيات. توفي سنة (٥٩هـ). انظر: البداية والنّهاية: ابن كثير، تح عبد الله التّركيّ: ٣٤٩/١١ — ٣٥٣، الأعلام: خير الدّين الزّركليّ: ١١٨/٢

[6] ديوان الحطيئة: اعتنى به حمدو الطّمّاس : ٦٦

مَــاذَا تَقُــولُ لأَفْــرَاخٍ بِــذِي مَــرَخٍ حُمْــرِ الحَوَاصِــلِ لا مَــاءٌ وَلا شَــجَرُ

وقد نظر إليه ابن عنين عندما أراد أنْ يستعطف ممدوحه، ويصوّر له قسوة الزّمان بحقّه، مضمّناً من شعر الحطيئة، فقال: [الكَاملُ]: (1)

عِــنْدِي أُطَــيْفَالٌ كَأَفْــرَاخِ القَطَــا فِــي مَــسْكَنٍ كَالــنّافِقَاءِ سَــكَنْتُهُ

أَصْــحُو بــلا مــاءٍ وَلا شَــجَرٍ وَلا بُــرٌّ، وَلا خُبْــزٍ لَــدَيَّ أُفُــتُّهُ

مثّل التّضمين رغبة الشّاعر بالاستفادة من تجارب أسلافه دون أنْ يكون هذا القول قاعدة، لأنّ هذا التّضمين يفتقد أحياناً إلى الارتباط بتجربة الشّاعر المُضَمَّن شعرُهُ، كما في وصف ابن عنين للشّهاب الشّاغوريّ بقوله: [البَسِيْطُ]: (2)

يَــا مَــنْ يُلَقَّــبُ ظُلْمــاً بالــشِّهَابِ وَإِنْ أَضْــحَى بِظلْمَــتِهِ قَــدْ أَظْلَــمَ الــشُّهُبَا

لا تَخْدَعَــنَّكَ مِــنْ مَــودُودَ دَولَــتُهُ وَإِنْ تَعَلَّقْــتَ مِــنْ أَسْــبَابِهَا سَــبَبَا

فَلَــيْسَ يَنْــبَحُ فِــيْهَا غَيْــرَ وَاحِــدَةٍ حَتَّــى يَلُــفَّ عَلَــى خَيْــشُومِهِ الذّنَــبَا

وقد نظر إلى قول مرّة بن محكان التّميميّ(3): [البَسِيْطُ]: (4)

لا يَنْــبَحُ الكَلْــبُ فِــيْهَا غَيْــرَ وَاحِــدَةٍ حَتَّــى يَلُــفَّ عَلَــى خَيْــشُومِهِ الذّنَــبَا

ضمّن الشّاعر من شعر مرّة على الرّغم من اختلاف المناسبة والغاية، فالغاية النّبيلة التي دفعت مرّة إلى كتابة قصيدته لم تكن كذلك عند ابن عنين الذي سخّر بيتاً في الكرم والجود لمعنىً قاسٍ في الهجاء والسّخرية، وهذا يعني أنّ التّضمين يكون في أحيان كثيرة مجرّد عمليّة استدعاء لفظيّ غير مرتبطة بتداعيات الموقف الشّعريّ الأوّل، وهي قد تكون من جهة أخرى تجسيداً لموقف مماثل كما في قول عرقلة الكلبيّ مادحاً: [الخَفِيْفُ]: (5)

---

(1) ديوان ابن عنين: ٥٧

(2) ديوان ابن عنين: ٢١٣

(3) مرّة بن محْكان الرُّبيعيّ السّعديّ التّميميّ، شاعر أمويّ مقلّ، سيّد بني رُبَيع، له مهاجاة مع الفرزدق، (ت٧٠هـ). انظر: الوافي بالوفيات: ٥١٩/١٥ - ٥٢٠، الأعلام: ٢٠٦/٧

(4) جمهرة النّسيب: ٣٣٨/١، الوافي بالوفيات: ٥٢٠/١٥.

(5) ديوان عرقلة الكلبيّ: تح أحمد الجنديّ: ٨٣

وَغَــدَتْ جِلّــقٌ تُــنَادِيْكَ عُجْــباً هَكَــــذَا هَكَــــذَا، وَإِلا فَــــلا لا

وهو ينظر هنا إلى قول المتنبّيّ: [**الخَفِيْفُ**]: [١]

ذِيْ المَعَالِــي، فَلْــيَعْلُوَنْ مَــنْ تَعَالَــى هَكَــــذَا هَكَــــذَا، وَإِلا فَــــلا لا

أفاد عرقلة في تضمينه من نفس الدلالة والغرض، فقد سخّر قصيدة المتنبيّ المدحيّة في بناء معنىً جديد في قصيدة مدحيّة أيضاً مع اختلاف المعطيات الزمانيّة والمكانيّة وطبيعة الحدث، وهذا ما قام به أسامة بن منقذ في قصيدته الفائيّة، وفيها: [**الكَامِلُ**]: [٢]

«لا عــيبَ فِــيْهِمْ»، غَيْــرَ أَنَّهُــمُ فِــيْ جُــودِهِمْ لِعُفَــاتِهِمْ سَــرَفُ»

ضمّن أسامة من بيت النّابغة الذّبيانيّ[٣] في مدح الغساسنة، وقال فيه: [**الطّويلُ**]: [٤]

ولا عــيبَ فِــيْهِمْ، غَيْــرَ أَنَّ سُــيُوفَهُمْ بِهِــنَّ فُلُــولٌ مِــنْ قِــرَاعِ الكَــتَائِبِ

ويمكن أنْ يبلغ التّضمين الجزئيّ مواضع متعدّدة من النّصّ، فيلجأ الشّاعر إلى أخذ تراكيب وجمل عديدة من النّصّ المأخوذ منه، كما في قول أسامة بن منقذ: [**البَسِيْطُ**]: [٥]

وأَنْــتَ أَعْــدَلُ مَــنْ يُــشْكَى إِلَــيْهِ وَلِــيْ شَــكِيَّةٌ، أَنْــتَ فِــيْهَا «الخَــصْمُ وَالحَكَــمُ»

وَمَــا ظَنَنْــتُكَ تَنْــسَى حَــقَّ مَعْرِفَتِــي «إِنَّ المَعَــارِفَ فِــي أَهْــلِ النُّهَــى ذِمَــمُ»

لَكِــنْ ثِقَاتُــكَ مَــا زَالُــوا بِغِــشِّهِمُ حَتّــى «اِسْتَوَتْ عِــنْدَكَ الأَنْــوَارُ وَالظّلَــمُ»

أفاد أسامة من قصيدة أبي الطّيّب المتنبّيّ الميميَّة التي مدح بها سيف الدّولة الحمدانيّ، وعاتبه فيها عتاباً رقيقاً، وجاء فيها: [**الطّويلُ**]: [٦]

---

(١) شرح ديوان المتنّبيّ: شرح البرقوقي: ٢٥٤/٣

(٢) ديوان أسامة: ٢٥٦ - ٢٥٧

(٣) أبو أُمامةَ زياد بن معاوية بن ضباب الذّبيانيّ، لقّب بالنّابغة لأنّه نبغ بالشّعر بعد أنْ أسنّ، مدح المناذرة و الغساسنة، توفي نحو (١٨ق.هـ). انظر: الشّعر والشّعراء: ابن قتيبة: ٣٨

(٤) ديوان النّابغة الذّبيانيّ: اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس: ١٥

(٥) ديوان أسامة: ٢٥٦ — ٢٥٧.

(٦) شرح ديوان المتنبّيّ: شرح البرقوقي: ٨٣/٤ — ٨٤ ، العرف الطّيّب: ٣٤٢

يَـا أَعْـدَلَ الـنَّاسِ إلا فِـي مُعَامَلَتِـي فِـيْكَ الخِـصَامُ وَأَنْـتَ الخَـصْمُ وَالحَكَـمُ
وَ مَـا انـتِفَاعُ أخِـي الدّنْـيَا بِنَاظِـرِهِ إذَا اسـتَوَتْ عِـنْدَهُ الأَنْـوَارُ وَالظّلَـمُ
وَبَيْنَـنَا لَـو رَعَيْـتُمْ ذَاكَ مَعْـرِفَةٌ إنَّ المَعَـارِفَ فِـي أَهْـلِ النُّهَـى ذِمَـمُ

نوّع أسامة في تضمينه، فجعل قصيدة المتنبّي قاعدة لنّصّه بنى عليها معانيه ودلالاته ومناخه المدحيّ، فسعى إلى خلق تلك الأجواء التي يختلط فيها المدح بالعتاب و الشّكوى في أحيان كثيرة، وهي ظاهرة فنّيّة اشتهر المتنّبيّ بها، وحاول العديد من الشّعراء تقليده فيها .

ومع تطوّر الحركة الأدبيّة في هذا العصر، واختلاط العرب بالعجم، وتعقّد الثّقافات واختلاطها، سعى بعض الشّعراء إلى المحافظة على الارتباط الوثيق مع الشّعر القديم، وعدم التّخلّي عن ذلك الموروث النّفيس، فكثرت المعارضات، وانتشر التّضمين الذي جاء نتيجة لآراء النّقّاد الذين جعل بعضهم منه فرض عين على كلّ شاعر لأنّهم آمنوا بأنّ ذلك الانتماء الذي يظهره الشّاعر تجاه تراثه يضمن الأصالة الفنّيّة، وصحّة منطلقاتها، لذا فرض ابن طباطبا[1] على الشّاعر ضرورة مداومة النّظر في الأشعار القديمة، ((لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مراداً لطبعه، فيذوب لسانه بألفاظها، حتّى إذا جاش فكره بالشّعر أدّى إلى نتائج مُسْتفادة ممّا نظر فيه، وكانت نتائج كالطّيب تُركّب من أخلاط كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه))[2].

إنّ الانتماء إلى التّراث القديم يزيد من عظمة الشّاعر، ويرفع من مكانته[3]، لأنّه سيجعل من هذا التّراث بعضاً من كيانه الإبداعيّ الجديد، دون أن يعيق وجود التّأثير القديم الإبداع في شعره، بل سيتحوّل هذا التّراث إلى بعض من كيانه دون أنْ يتنافى مع بروز الإشراق لديه، فهو سيضيف تلك المعاني التي قلّت في أنفسها، ويركّب معنى جدياً مبتكراً من المعنى القديم المأخوذ، فيزيده حلاوة وحسناً وطلاوة، وينقله إلى موضع آخر من مواضع الجمال والإبداع[4].

---

(١) محمّد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسنيّ العلوّيّ، شاعر وعالم في الأدب، له شعر وفير في الغزل، توفي سنة (٣٢٢هـ) . انظرْ: معاهد التّنصيص: عبد الرّحيم العبّاسيّ: ٦٦

(٢) عيار الشّعر: ابن طباطبا العلويّ: تح: محمّد زغلول سلام، وطه الحاجريّ : ٨٧

(٣) المعارضات الشّعريّة (أنماط وتجارب): د.عبدالله التّطاويّ : ٢٥

(٤) منهاج البلغاء: حازم القرطاجنّيّ: تح: محمّد الحبيب بن خوجة: ١٩٢

ومعنى هذا كلّه أنّ الشّاعر بإمكانه أنْ يأتي بالمعنى الجديد المبتكر، وأنْ يحتفظ بحسّه الإبداعيّ الذّاتيّ، دون أنْ يتعارض ذلك مع حبّه للقديم، وميله نحوه.

وقد أشار النّقّاد القدماء إلى دواعي ظهور المعارضات الشّعريّة في أيّ عصر، فأرجعها معظمهم إلى طبيعة هذا العصر، وحركة الصّراع بين التّجديد والتّقليد فيه، والاختلاط المتناغم أو غير المتناغم بين الأمم والحضارات، لأنّ هذا الامتزاج والصّراع الخفيّ يدفع الشّعراء إلى العودة إلى الموروث لتكون العلاقة بين السّابق واللاحق كمن بنى بيتاً فأتقنه، ثمّ جاء بعده من يُزيّن هذا البيت وينقشه بأجمل الرسوم[1].

هـ- فنّ العُنوان:

من أشكال التّناص، وهو: ((أنْ يأخذ المتكلّم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح...ثمّ يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنواناً لأخبار متقدّمة، وقصص سالفة))[2].

ومن أمثلة هذا الفنّ قول ابن القيسرانيّ: [**البَسِيْطُ**]: [3]

لا فارقَتْ ظِلّ مُحْيِي العَدْلِ لامِعَةٌ كَالصّبح تَطْوِي مِنَ الأَعْدَاءِ مَا نَشَرُوا
حَتّى تَعُودَ ثُغُورُ الشّام ضَاحِكَةً كَأَنّمَا حَلَّ فِي أَكْنَافِهَا عُمَرُ

اتّكأ الشّاعر في فنّ العنوان على اسم العلم (عمر)، فأفاد من ذلك أموراً هامّةً توحي بمعاني الصّلابة، والشّجاعة، والبأس، والعدل، والحكمة.... وجسّد الشمائل الفاضلة بما يتناسب مع المخاطب والحدث والصّراع مع الفِرَنجة.

وعندما تحقّق الفتح القدسيّ الثّاني على يد صلاح الدّين استحضر الحكيم الجليانيّ الفتح الأوّل الذي حقّقه الخليفة عمر بن الخطّاب، واعتمد فنّ العنوان فقال: [**البَسِيْطُ**]: [4]

أَبَا المُظَفَّرِ أَنْتَ المُجْتَبَى لِهُدَى أُخْرَى الزّمَانِ عَلَى خُبْرٍ بِخِبْرَتِهِ
فَلَو رَآكَ وَقَدْ حُزْتَ العُلَى عُمَرُ فِي قُلَّةِ التّلِّ قَضَّى كُنْهَ عِبْرَتِهِ
وَلَو رَآكَ وَأَهْلُ القُدْسِ فِي وَلَهٍ أَبُو عُبَيْدَةَ فَدَّى مِنْ مَسَرَّتِهِ

---

(١) العمدة: ابن رشيق: تح: محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل: ٩٢/١

(٢) شرح الكافيّة: صفيّ الدّين الحلّي: تح. د.نسيب نشاوي: ٢٧٤

(٣) تاريخ ابن الفرات: : تح: د.حسن الشّمّاع، ود.قسطنطين زريق، ود.نجلا عزّ الدّين: ١١٥/٨ - ١١٨

(٤) ديوان المبشّرات: عبد المنعم الجليانيّ، تح د. عبد الجليل المهدي: ١٣٥ ،الرّوضتين: (دار الجيل): ١٠٣/٢، (مؤسّسة الرّسالة): ٣٦٥/٣

جاء الشّاعر بالعديد من الرّموز العربيّة القديمة التي أسهمت في الفتح القدسيّ الأوّل، ووضعها أمام أعين الممدوح، وهو عمل وظيفيّ واعٍ لم يأت من فراغ، ولم يكن وليد المصادفة، بل إنّ الشّاعر اعتمده لإعادة بعث معاني البطولة والجهاد مجدّداً في الواقع الجديد، وهذا ما فعله ابن منير الطّرابلسيّ عندما مدح نور الدّين، فقال: [الكَاملُ]: [1]

إنّ القَصَائِدَ أصْبَحَتْ أبْكَارُهَا   فِي ظِلِّ مُلْكِكَ غَالِيَاتِ الأَمْهُرِ
وَلأَنْتَ أكْرَمُ مِنْ أُنَاسٍ نَوَّهُوا   باسْمِ ابنِ أَوْسٍ، وَ اسْتَخَصُّوا البُحْتُرِي

واستحضر الحكيم الجليانيّ[2] شخصيّة الخليفة عمر في إحدى مبشرّاته القدسيّة التي مدح فيها النّاصر صلاح الدّين فقال: [البَسِيْطُ]: [3]

أمَا رَأَيْتُمْ فُتُوحَ القَادِسِيَّةِ فِي   أكْنَافِ لُوبِيَّةٍ تُجْلَى، وَذَا عُمَرُ

استفاد الحكيم الجليّانيّ من نفس الموقف الذي سار عليه نظراؤه الشّعراء، فسعى لربط الحاضر بالماضي لاستعادة تلك الأمجاد العظيمة التي حقّقها العرب المسلمون في بدايات الحضارة الإسلاميّة التي انطلقت من جزيرة العرب، واستوعبتِ العالم بأسرهِ.

ويشبه ذلك قول النّاصر داود في دعوة المنصور ناصر الدّين[4] إلى مجلس: [السّرِيْعُ]: [5]

يَا مَلِكاً قَدْ جَمَّلَ العَصْرَا   وَفَاقَ أمْلاكَ الوَرَى طُرَّا
وَفَاتَ فِي نَائِلِهِ حَاتِماً[1]   وَبَذَّ فِي إقْدَامِهِ عَمْرَا[6]

---

(١) الرّوضتين: (ط دار الجيل): ١/ ٧٧ - ٧٨، (ط مؤسّسة الرّسالة): ١/ ٢٦٠ - ٢٦١

(٢) عبد المنعم بن عمر بن عبدالله بن حسّان الجليانيّ الأندلسيّ، طبيب وشاعر متصوف، انتقل إلى دمشق في أيّام النّاصر صلاح الدّين، (ت٦٠٢هـ). انظرْ: فوات الوفيَات: ٢/ ٤٠٧ - ٤٠٩، الوافي بالوفيَات: ١٤/ ١١١ — ١١٢، الأعلام: ٤/ ١٦٧

(٣) ديوان المبشّرات: ١٣٨، الرّوضتين: (دار الجيل): ٢/ ١١٧، (مؤسّسة الرّسالة): ١/ ٢٦٠ - ٢٦١

(٤) إبراهيم بن شيركوه الثّاني، تولّى السّلطنة بحمص سنة (٦٣٠هـ)، شُهدَ له بالشّجاعة و الإقدام، (ت٦٤٤هـ). انظرْ: العبر: ٣/ ٢٥٠، البداية والنّهاية: ١٧/ ٢٩٠، شفاء القلوب: ٣٣٢، شذرات الذّهب: ٥/ ٣٥٢، ترويح القلوب: المرتضى الزّبيديّ، تح د.صلاح الدّين المنجّد: ٣٨

(٥) مفرّج الكروب: ابن واصل، تح أ. د عبد السلام التدمري: ٢٢٨.

(٦) عمرو بن معدي كَرب بن ربيعة الزّبيديّ، ذو الغارات المذكورة، شهد القادسيّة، وملأت أخبار شجاعته الكتب. توفي سنة (٢١هـ). انظرْ: البداية والنّهاية: ١٠/ ١٤٥ — ١٤٨، الأعلام: ٥/ ٨٦

و ـ **فنّ التلميح**: (حسن التّضمين)، هو عند القدماء: ((أنْ يُضَمِّنَ المتكلّمُ كلامه كلمة أو كلمات من آيةٍ، أو بيت شعر، أو فقرة من خبر، أو مثلاً سائراً، أو معنىً مجرّداً من كلام أو حكمة))[٢].

أمّا المتأخرون فقد استثنوا القرآن الكريم من هذا الفنّ، فقال عنه القزوينيّ[٣]: ((أنْ يُشار إلى قصّة أو شعر من غير ذكره))[٤]. ومن أمثلة حسن التّضمين قول أسامة بن منقذ: [**الكَاملُ**]: [٥]

لا عَيْبَ فِيْهِمْ غَيْرَ أنَّهُمُ فِي جُودِهِمْ لِعُفَاتِهِمْ سَرَفُ

أحسن التّضمين من قول النّابغة الذّبيانيّ الذي مدح الغساسنة، فقال: [**الطّويلُ**]: [٦]

ولا عَيْبَ فِيْهِمْ غَيْرَ أنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

استفاد الشّاعر من الاتّجاه الفنّيّ الذي اعتمده النّابغة في مدح للغساسنة، والإشادة بصلابتهم، فسار على نهجه، واعتمد مبدأ المدح بما يشبه الذّم، لتكوين معنى جديد.

لقد اشترط القدماء في التّضمين أنْ تُوثّق عُرَى النّصّ المُضَمّن بالنّصّ الجديد حتّى يبدو الاثنان واحداً، فأوجبوا التّوطئة للمُضمّن بروابط ملائمة، وتسامحوا ببعض التّغيير فيه ليدخل في نسيج النّصّ الجديد الذي استفادَ التّضمينَ من النّصّ القديم[٧].

---

(١) حاتم بن عبدالله الطّائيّ، فارس شاعر جواد، توفي(٤٥ق.هـ). انظر: الشّعر والشّعراء: ٧٠

(٢) شرح الكافيّة: صفيّ الدّين الحلّيّ: ٣٢٨

(٣) محمّد بن عبد الرّحمن بن عمر، جلال الدّين القزوينيّ الشّافعيّ، قاضٍ، وأديب فقيه، ومصنّف مبدع، توفي (٧٣٩هـ). انظرْ: العبر: ١١٣/٤، الوافي بالوفيات: ٣٠٩/٢ -٣١٠، البداية والنّهاية: ١٨/ ٤١١ — ٤١٢، النّجوم الزّاهرة: ٣١٨/٩، شذرات الذّهب: ٢٩٧/٦ — ٢٩٨

(٤) الإيضاح: القزوينيّ: ٤٣٦

(٥) ديوان أسامة: ٢٥٧

(٦) ديوان النّابغة الذّبيانيّ: ١٥، وفيَات الأعيان: ٢٥٧/٣

(٧) انظر: شرح الكافيّة: ٢٢٦ - ٢٧١

قائمة المصادر والمراجع

(١) الأدب في بلاد الشّام (عصور الزّنكيين والأيّوبيين والمماليك): د.عمر موسى باشا، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، دمشق، دار الفكر، (١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م).

(٢) الأعلام: خير الدّين الزّركليّ، بيروت، دار العلم للملايين، ط١٧، (٢٠٠٧م).

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدّين القزوينيّ (ت٧٣٩هـ)، بيروت، دار الكتب العلميّة، بلاتا.

(٤) البداية والنّهاية: ابن كثير الحافظ عماد الدّين أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشيّ الدّمشقيّ (ت٧٧٤هـ)، تح: د.عبدالله التّركيّ، مصر، دار هجر، ط١، (١٤١٩هـ، ١٩٩٨م).

(٥) البلغة في تراجم أئمة النّحو واللغة: محمّد بن يعقوب الفيروز أباديّ (ت٨١٧هـ)، تح: محمّد المصريّ، دمشق، دار سعد الدّين، ط١، (١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م).

(٦) البيان والتّبيين: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ)، تح: عبد السّلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٥، ١٩٨٥م.

(٧) بيت المقدس في أدب الحروب الصليبيّة: د.عبد الجليل عبد المهدي، عمّان، دار البشير، ط٣، ١٤١٥هـ.

(٨) تاريخ ابن أبي الهيجا: عزّ الدّين محمّد بن أبي الهيجا الهذبانيّ الأربليّ (ت٧٠٠هـ)، تح: د.صبحي عبد المنعم محمّد، رياض الصّالحين، القاهرة، (١٤١٣هـ - ١٩٩٣م).

(٩) تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء: حمزة بن الحسن الأصفهانيّ (ت٣٦٠هـ)، طبع برلين ١٣٤٠هـ.

(١٠) تاريخ ابن الفرات: ابن الفرات محمّد بن عبد الرّحيم (ت٨٠٧هـ)، تح: د.حسن محمّد الشّمّاع، ود.قسطنطين زريق، ود.نجلا عزّ الدّين، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، ١٩٧٠م.

(١١) تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر: ابن الأصبع المصريّ (ت٦٥٤هـ)، تح: حفني محمّد شرف، القاهرة، لجنة إحياء التّراث الإسلاميّ، ١٩٦٣م.

(١٢) ترجمان الزّمان في تراجم الأعيان: ابن دقماق إبراهيم بن محمّد (ت٨٠٩هـ)، مخطوطة أحمد الثّالث، رقم (٢٩٢٧)، ج١٧، الورقة (٣٤٩)، مصوّر بمعهد المخطوطات بالقاهرة، رقم (١٦٦).

(١٣) ترويح القلوب في ذكر الملوك بني أيّوب: المرتضى الزّبيديّ محمّد بن محمّد (ت١٢٠٥هـ)، تح: د.صلاح الدّين المنجّد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط٣، (١٩٨٣م).

(١٤) جمهرة النسيب: ابن السّائب الكلبيّ (ت١٤٦هـ)، رواية ابن حبيب، دمشق، دار اليقظة، بلاتا.

(١٥) الحزن في شعر أبي فراس الحمدانيّ: منى عبدالله الطّرفيّ، السّعوديّة، جامعة أمّ القرى، بلاتا.

(١٦) الحيوان: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، تح: عبد السّلام هارون، القاهرة، شركة البابي الحلبيّ، ١٩٥٥م، ومكتبة الخانجي، بلا تاريخ.

(١٧) خريدة القصر وجريدة أهل العصر (قِسم شعراء الشّام) : عماد الدّين الأصفهانيّ (ت٥٩٧هـ) ، تح : د.شكري فيصل ، دمشق ، نشر المجمع العلميّ العربيّ ، وطبع المكتبة الهاشميّة ، (١٣٧٥هـ ، ١٩٥٥م) ، وقِسم شعراء العراق : تح : محمّد بهجة الأثري ، منشورات وزارة الثّقافة و الفنون ، بغداد ، دار الحريّة ، (١٣٩٩هـ - ١٩٧٨م) .
(١٨) دراسة أسلوبيّة في شعر أبي فراس الحمدانيّ : نهيل فتحي - أحمد كتانه ، فلسطين ، جامعة النّجاح الوطنيّة ، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير ، ١٩٩٩م .
(١٩) ديوان أبي تمّام حبيب بن أوس الطّائيّ (ت٢٣١هـ) : شرح الخطيب التّبريزيّ ، تح : محمّد عبده عزّام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط : ٣ - ٤ - ٥ ، ١٩٦٤م .
(٢٠) ديوان أبي فراس الحمدانيّ الحارث سعيد بن حمدان بن حمدون (ت٣٥٧هـ) : رواية أبي عبدالله بن الحسين بن خالويه ، بيروت ، دار الطّباعة والنّشر ، (١٩٧٩م) ، وطبعة المطبعة السّليميّة ، (١٨٧٣م) ، وطبعة مكتبة الشّرق والمطبعة الأدبيّة ، ١٩١٠م .
(٢١) ديوان أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ) : تح : د. أحمد أحمد بدويّ ، وحامد عبد المجيد ، بيروت ، عالم الكتب ، ط٢ ، (١٤٠٣هـ ، ١٩٨٣م) .
(٢٢) ديوان الخنساء تماضر بنت عمرو السّلميّ (ت٢٤هـ) : شرح ثعلب أحمد بن يحيى (ت٢٩١هـ) ، تح : د.أنور أبو سويلم من جامعة مؤتة ، عمّان ، دار عمّار ، ط١ ، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م) ، وشرح حمدو طمّاس ، بيروت ، دار المعرفة ، ط٢ ، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م) .
(٢٣) ديوان ابن الدّهّان الموصلّيّ (ت٥٨١هـ) ، تح : عبدالله الجبوريّ ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٦٨م .
(٢٤) ديوان ابن السّاعاتيّ عليّ بن محمّد (ت٦٠٤هـ) ، تح : أنيس المقدسيّ ، بيروت ، مطبعة كلّية الآداب والعلوم بالجامعة الأمريكيّة ، (١٩٣٨ - ١٩٣٩م) .
(٢٥) ديوان العبّاس بن الأحنف (ت١٩٢هـ) : تح : د.عاتكة الخزرجيّ ، القاهرة ، دار الكتب ، ١٩٥٤م .
(٢٦) ديوان عرقلة الكلبيّ حسّان بن نمير (ت٥٦٧هـ) : تح : أحمد الجندي ، طبع بإذن من المجمع العلميّ العربيّ بدمشق ، بيروت ، دار صادر ، (١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م) .
(٢٧) ديوان العماد الأصفهانيّ : تح : ناظم رشيد ، الجمهوريّة العراقيّة ، وزارة الثّقافة ، (١٩٨٣م) .
(٢٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة (ت٩٣هـ) : تح إبراهيم الأعرابيّ ، بيروت ، مكتبة صادر ، ١٩٥٦م .
(٢٩) ديوان ابن عنين شرف الدّين أبو المحاسن محمّد بن نصر الدّمشقيّ (ت٦٣٠هـ) : تح خليل مردم بك ، تمتاز هذه الطّبعة بزيادات بخطّ المحقّق ، بيروت ، دار صادر ، ط٢ ، بلاتا .
(٣٠) ديوان ابن قلاقس نصر بن عبدالله اللخميّ (ت٥٦٧هـ) : راجعه وضبطه ومثّله بالطّبع خليل مطران ، مصر ، مطبعة الجوائب ، (١٣٢٣هـ - ١٩٠٥م) .
(٣١) ديوان امرئ القيس بن حجر الكنديّ (ت٦٢٢م) : شرحه أبو سعيد السّكريّ (ت٢٧٥هـ) ، تح : د.أنور أبو سويلِم ، و د.محمّد الشّوابكة ، الإمارات العربيّة المتّحدة ، مركز زايد ، ط١ ، (١٤٢١هـ ، ٢٠٠٠م) .

(٣٢) ديوان المبشّرات والقدسيّات: عبد المنعم الجليانيّ الأندلسيّ (ت٦٠٠هـ)، تح: د.عبد الجليل حسن عبد المهدي، عمّان، دار البشير، (١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م).
(٣٣) ديوان الملك الأمجد مجد الدّين بهرام شاه الأيّوبيّ (ت٦٢٨هـ): تح: د. ناظم رشيد، بغداد، مطبعة وزارة الأوقاف والشّؤون الدّينيّة، (١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م).
(٣٤) ديوان ابن منير الطّرابلسيّ أحمد بن منير بن مفلح الطّرابلسيّ (ت٥٤٨هـ): تح: أ.د عبد السّلام التّدمريّ، المكتبة العصريّة، ط١، صيدا، لبنان، (١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م).
(٣٥) ديوان النّابغة الذّبيانيّ: شرحه حمدو طمّاس، بيروت، دار المعرفة، ط٢، (١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م).
(٣٦) ديوان ابن هانئ الأندلسيّ الأزديّ (ت٣٦٢هـ): بيروت، دار بيروت، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).
(٣٧) الرّوضتين في أخبار الدّولتين: أبو شامة المقدسيّ الحافظ عبد الرّحمن بن إسماعيل (ت٦٦٥هـ)، تح: د.حلمي محمّد أحمد، القاهرة، مطبعة لجنة التّأليف، (ج١)، ١٩٥٦م، (ج٢) ١٩٦٢م، وتح علي الزّيبق، بيروت، مؤسّسة الرّسالة، ط١، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م)، و بيروت، دار الجيل، بلاتا.
(٣٨) روميّات أبي فراس الحمْدانيّ (دراسة جماليّة): فضيلة بن عيسى، محمّد زمريّ، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربيّ القديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م).
(٣٩) زهر الآداب: الحصريّ القيروانيّ (ت٤٥٣)، تح: كرم يوسف، بغداد، وزارة الثّقافة، ط١، ١٩٨٠م
(٤٠) سقط الزّند: أبو العلاء المعرّي (ت٤٤٩هـ)، شرح د.ناصر رضا، بيروت، مكتبة الحياة، (١٩٦٥م).
(٤١) شذرات الذّهب في أخبار من ذهب: ابن العماد الحنبليّ عبد الحيّ بن أحمد (ت١٠٨٩هـ)، تح: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط١، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
(٤٢) شرح ديوان المتنبي أحمد بن الحسين الكوفيّ الكنديّ (ت٣٥٤هـ): وضعه عبد الرّحمن البرقوقيّ، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ط١، (١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م).
(٤٣) شرح الكافيّة البديعيّة في علوم البلاغة ومحاسن البديع: صفيّ الدّين الحلّي عبد العزيز بن سرايا (ت٧٥٠هـ)، تح. د.نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، ١٩٨٣م.
(٤٤) شعر ابن القيسرانيّ: تح: د.عادل جابر صالح، الزّرقاء، الأردن، الوكالة العربيّة للنّشر والتّوزيع، (١٤١١هـ - ١٩٩١م).
(٤٥) الشعر و الشُّعراء: عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوريّ (ت٢٧٦هـ)، صحّحه وعلّق على حواشيه مصطفى أفندي السّقّا، القاهرة، المكتبة التّجاريّة الكبرى، ط٢، (١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م).
(٤٦) شفاء القلوب في مناقب بني أيّوب: أحمد بن إبراهيم الحنبليّ (ت٨٧٦هـ)، تح: ناظم رشيد، الجمهوريّة العراقيّة، وزارة الثّقافة والفنون، سلسلة كتب التّراث، (١٩٧٨م).
(٤٧) العبر في خبر من غبر: الحافظ الذّهبيّ، حقّقه وضبطه على مخطوطتين محمّد السّعيد بسيوني زغلول، بيروت، دار الكتب العلميّة، بلاتا.
(٤٨) العرف الطّيّب في شرح ديوان أبي الطّيّب: شرح ناصيف اليازجيّ، بلانا، بلاتا.

(٤٩) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه: ابن رشيق القيروانيّ (ت٤٦٣هـ)، تح: محي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢م، و تح: حسن قزقزان، دمشق، مطبعة الكاتب العربيّ، ١٩٩٤م .
(٥٠) عيار الشّعر: ابن طباطبا العلويّ محمّد بن أحمد (ت٣٢٢هـ)، تح: محمّد زغلول سلام وطه الحاجريّ، القاهرة، المطبعة التّجاريّة، ١٩٥٦م .
(٥١) فوات الوفيَات: محمّد بن شاكر الكتبيّ (ت٧٦٤هـ)، طبعة دار السّعادة، القاهرة، (١٩٥١م) .
(٥٢) قراضة الذّهب: ابن رشيق القيروانيّ عليّ الحسن بن عليّ (ت٤٦٣هـ)، تح: الشّاذليّ بو يحيى، تونس، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، ١٩٧٢م .
(٥٣) المعارضات الشّعريّة: د.عبدالله التّطاويّ، القاهرة، دار قباء للطّباعة، القاهرة، ١٩٩٨م .
(٥٤) معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص: عبد الرّحيم بن عبد الرّحمن العبّاسيّ (ت٩٦٣هـ)، وبهامشه كتاب بدائع البدائه لعليّ بن ظافر الأزديّ، مصر، طبعة المطبعة البهيّة، (١٣١٦هـ) .
(٥٥) معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب): ياقوت الحمويّ الروميّ (ت٦٢٦هـ)، تح: د.إحسان عبّاس، بيروت، دار الغَرْب الإسلاميّ، ط١، (١٩٩٣م) .
(٥٦) مفرّج الكروب في أخبار بني أيّوب: ابن واصل جمال الدّين محمّد بن سالم (ت٦٦٧هـ)، تح: أ.د عمر عبد السّلام التّدمريّ، بيروت، المكتبة العصريّة، ط١، (١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م) .
(٥٧) مقدّمة للشّعر العربيّ: أدونِيس، بيروت، دار العودة، (١٩٧١م) .
(٥٨)منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنّيّ (ت٦٨٤هـ)، تح: محمّد الحبيب بن خوجة، تونس، ١٩٦٦م .
(٥٩) النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ابن تغري بردي جمال الدّين أبو المحاسن (ت٨٧٤هـ)، تح: د.إبراهيم طرخان، نسخة مصوّرَة عن طبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس جامعة، مصر، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، (١٩٦٣م) .
(٦٠) النّصّ الغائب (تجليات التّناص في الشّعر العربيّ): محمّد عزّام، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م .
(٦١) نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدّين أحمد عبد الوهاب النّويريّ (ت٧٣٣هـ)، تح: علي بو ملحم، بيروت، دار الكتب العلميّة، بلاتا .
(٦٢) الوافي بالوفيَات: ابن أيبك الصّفديّ (ت٧٦٤هـ)، بيروت، دار الفكر، ط١، (١٤٢٥هـ) .
(٦٣) وفيَات الأعيان: ابن خلّكان أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمّد بن أبي بكر (ت٦٨١هـ)، تح: د. إحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، (١٩٩٤م) .

❑❑

التناصُّ في شعر ابن الدُّمَيْنَة

❏ لميس داود *

هو عبد الله بن عبيد الله بن عَمْرو بن مالك الخثعمي، والدّمينة أمه، شاعر بدويّ من أرقّ الناس شعراً، ديوانه كله في الغزل العفيف بامرأة تُدْعى «أميمة». وقد تضاربت آراء القدماء والمحدثين بشأن العصر الذي عاش فيه، ولم يتحدث معظمهم إلاّ عن خبر واحد هو خبر مقتله، فقلّت أخبار حياته، وندرت الروايات عنه.. حقق ديوانه العلاّمة أحمد راتب النفاخ، وأثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنّ ابن الدمينة هو شاعر عباسي، سلخ من حياته زُهاء نصف قرن في العصر العباسي، ومات مقتولاً أواخر سنة مئة وثمانين للهجرة. انظر: ـ ديوان ابن الدمينة، أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ، مصر ـ القاهرة، دار العروبة، ط١، مقدمة المحقق، ص٩ ـ ص٤٠، الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد علي مهنّا، لبنان ـ بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٦م، ج١٧، ص٩٨ـ ص١١١ـ كتاب الأشباه والنظائر أبو بكر، وأبو عثمان ابنا هاشم (الخالدّيان)، تحقيق محمد يوسف، مصر ـ القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥م، ج٢، ص٨٨ ـ ص٩١. وبالرغم من وجود دراسة سابقة عن ابن الدمينة، لَفَت نظري موضوع (التناص) الذي لم يتطرّق له أحد بعد في شعره.

❖ طالبة دراسات عليا في جامعة دمشق.

مقدمة:

شعرابن الدمينة شعرٌ أصيلٌ من تراثنا العربيِّ القيّم، رفيع المستوى، يصدر عن قلب جرّب الحبّ وكابد لواعجه، ويتميّز بما فيه من شوق مستعرٍ وعاطفة صادقة، ولغة تمتاز بالقوة والرقّة في آن معاً. ويرجع الفضل في تحقيق ديوان هذا الشاعر إلى العلاّمة أحمد راتب النفّاخ ـ رحمه الله ـ فقد جمع أخبار شاعرنا من بطون المصادر القديمة، وحقّقَ العصرَ الذي عاش فيه، تحقيقاً علميّاً رصيناً، فتوصّل إلى أنّ ابن الدمينة شاعرٌ عبّاسي مِحدث، قتل أواخر سنة مئة وثمانين للهجرة، كما بحث عن أصول مخطوطة الديوان وتاريخها، وعن النسخة الأم المحفوظة في مكتبة عاشر بتركية تحت رقم «٩٥٠» وعنوانها: ديوان شعر ابن الدمينة مع زياداته كلها، رواية الزبير بن بكّار، وهي في قسمين:

الأول، وهو الأكبر، صنعة أبي العبّاس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني (ت:٢٩١)، والآخر صنعة أبي جعفر محمد بن حبيب (ت: ٢٤٥)، وأكّد القيمة العلمية لهذه النسخة .

التناص لغة:

لا نجد كلمة التناصّ كما هي في المعاجم العربية، ولكن نجد قريباً منها مثل:

الانْتِصاص، والنّصّ، والتّناصي، ففي لسان العرب ترد ((الانتِصاص)) بمعنى الإظهار:

«نَصَّصْتُ المتاعَ إذا جَعَلْتُ بعضَه على بعض . وكلُّ شَيْءٍ أظْهَرْتُه، فقد نَصَّصْتُه»[1] وترد كلمة النصّ بمعنى التَّعْيين على شَيْءٍ ما[2] أما كلمة التّناصي، فَتَرِد بمعنى الاتصال «يقال هذه الفلاة تُنَاصي أرض كذا وتواصيها، أي تتّصل بها»[3] وتقيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس «انتصّ الرجل انقبض، وتناصى القوم ازدحموا»[4]. إذا تَمَعنّا في هذه المعاني جملةً، نجدها تقترب من مفهوم التناص بصيغته الحديثة..

---

(١) لسان العرب، جمال الدين (ابن منظور)، مصر — القاهرة، دار المعارف، انظر مادتي (نصص) و (نصا).

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) تاج العروس من جواهر القاموس ،محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق د. ضاحي عبد الباقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط ١، ٢٠٠١ م، ج ٤٠، مادة (نصو)

التناص اصطلاحاً:

إنّ مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي(Intertext)، وهو يعني: التبادل النَّصّي، وقد تُرْجِمَ إلى العربية: بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض[١]. وقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعدّدية في الصياغة، وظهر بعدة ترجمات منها: التناصّ أو التناصّيّة، النص الغائب، النصوص المهاجرة (والمهاجَر إليها)، تفاعل النصوص، التداخل النصّي[٢].

مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث:

«يتكوّن كل نصّ كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر..»[٣]

شكلت هذه الأسطر التي أرَّختْها جوليا كريستيفا في عام ستة وستين وتسعمئة وألف، نواةً لمفهوم التناصّيّة، فالنص في نظر كريستيفا ليس نظاماً لغوياً ناجِزاً ومُقْفَلاً أو مغلقاً كما كان يزعم الشكلانيون الروس والبنيويوّن الأورُبيّوُن، بل إنه مصدر لارتداد الإشعاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعّرة، لمعان ودلالات معقّدة[٤].

«فلا معنى إذن لانغلاق النص، ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات أخرى»[٥].

ويواصل رولان بارت Roland Barthes ما انْتَهَتْ إليه كريستيفا من طروحات حول نظرية النص إذْ يقول: «كل نص ليس إلاّ نسيجاً من استشهادات سابقة ...»[٦] ويتحدث بارت عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات»، ويصّرح بإنتاج المعنى في معرض حديثه عن التناص في كتابه (لذّة النصّ): «هذا هو التناص إذن:

---

(١) انظر: تداخُل النصوص، هانس جورج روبر يشت، تحقيق الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، العدد ٥٠، سنة ١٩٨٨ م، ص ٥٣ وانظر أيضاً: عبد السلام المسدّي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ص ١٦٢

(٢) انظر: التناص في معارضات البارودي ،تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلّد ٩، العدد ٢، سنة ١٩٩١ م، ص ٨٩

(٣) آفاق التناصية: المفهوم والمنظور ،د. محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ م، ص ٩٨

(٤) انظر: النقد الأدبي ،ل. برونل و آخرون، تحقيق د. هدى وصفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠ م، ص ١٠٥

(٥) الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عبد الفتاح كيليطو، تحقيق عبد السلام بن عبد العالي، لبنان – بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، المغرب – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، سنة ١٩٨٥ م، ص ٢٥

(٦) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، تحقيق د.أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٩ م، ص ١٠٥

استحالة العيش خارج النص اللاّنهائي، وسواء كان هذا النص «البحث عن الزمن الضائع» لبروست PROUST، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[١]

واهتمّ تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov بالتناص: في دراسته عن المفكر الروسي باختين، إذْ يرى أنّ مصطلح التناص يعادل مصطلح الحواريّة، إذ يعدّ جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص، ومن هذه العلاقات «خطاب الآخر وخطاب الأنا، فضلاً عن جميع العلاقات الدلالية التي تنهض بين ملفوظين، هي علاقات حوارية (تناصية)»[٢] بينما تبنّى ميخائيل ريفاتير M.Riffaterre في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة التناصّ، واستعملها مرتبةً من مراتب التأويلة[٣]. أما الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette، فهو لا يهتم بالنص إلاّ من حيث تعالقه النصّي أي: معرفة كل ما يجعله في علاقة خفيّة أو جليّة مع غيره من النصوص، ويعني به (التناص) حسب رأي جوليا كريستيفا، ويقصد به: التواجد اللغوي – سواء أكان نسبياً أم كاملاً (ناقصاً) – لنصّ في نص آخر[٤].

مفهوم التناصّ في النقد العربي الحديث:

يُعَدُّ مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية، إذ ظهر اعتماداً على أفكار النقاد الغربيين بشأن التناص، والحقّ أنّ نقادنا العرب اجتهدوا، وأضافوا إضافاتٍ حسنة لهذا المفهوم: فقد توصّل محّمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري / استراتيجية التناص) إلى تعريف جامع للتناص بقوله: «هو تعالُق النصّ مع نصّ حَدثَ بكيفيّات مختلفة»[٥]. ويربط محمد مفتاح التّناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في الثقافَتيْن الغربية والعربية، وهي المعارضة والمعارضة الساخرة، والمثاقفة .. والتناص يحدث عنده في الشكل والمضمون[٦].

أما الناقد عبد الله الغذامي، فقد حاول في كتابه (الخطيئة والتكفير) أنْ يربط التناص ببعض المفاهيم النقدية الموروثة، ولا سيّما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية، خاصةً فيما يتعلق بمفهوم

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٦.

(٢) انظر التناص، تودوروف، تحقيق فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٤، ١٩٨٨، ص ٤ – ١٠

(٣) انظر آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، د. محمد خير البقاعي، ص ٧٧

(٤) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تحقيق عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بالاشتراك مع دار توبقال للنشر، ص ٩٠

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥ م، ص١٢١

(٦) انظر المرجع السابق نفسه، ص ١٢٢ وما بعدها

(الأخذ) وشدّة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، إذ رفض الجرجاني استعمال (السرقة) كما شاعَتْ قبله وبعده[١] والتناصّ عند الغذامي: عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي[٢].

والناقد صلاح فضل: عَدَّ مصطلح التناص مفهوماً يقيم علاقة مشروعة بين النَّص والموروث، ويكون دور القارئ حاسماً في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يستكشفها بوعيه داخل النص، ولم يورد مصطلحاً بديلاً عنه[٣].

والناقد محمد بنيس: اجترحَ مصطلحاً جديداً للتناص أسماه بـ (النص الغائب). و التناص عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار، ويضع بنيس للنص المتناصّ مرجعيّات عدّة منها: الدينيّة، والأسطورية، والتاريخية، والكلام اليومي[٤]. ويفضّل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بالتضمين ،وهو المعروف بالبلاغة العربية، إلاّ أنهّ هنا تضمين متطوِّر ومتوسِّع؛ إذ هو توسيع في القول بالإحالة إلى نصوص أخرى[٥]. ويقترح سعيد يقطين تسميات عدة يشتقّها من النص والتناص مثل التفاعل النصّي، التناص الداخلي، والخارجي .. ويحدّد نوعين من التناص: عام و خاص، (التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب، (التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض)[٦].

- سنقوم الآن بدراسة تطبيقية لقوانين التناص، وأنواعه، وآلياته، على شعر شاعرنا ابن الدمينة

قوانين التناص:

من الممكن أن يأتي التناص بصور متعدّدة، وذلك راجع إلى رؤية المبدع ومقدرته، فهو في أسوأ صوره يكون اجتراراً لمقولات الآخرين في بناء النص، سواء أكانَتْ ملائمة أم لا، وقد يمتصّ المبدع نصّاً آخر، ويصنع تداخلاً عجيباً بين النّصّين بحيث يساهم في بناء النص عبر تناغم هارموني يغني النص، ويدللّ على قدرات المبدع، وقد يغيّر المبدع دلالة النص القديم، ويقلبها رأساً على عقب ..

---

(١) انظر: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، عبد الله الغذامي، جدة – السعودية، كتاب النادي الثقافي، ط١، ١٩٨٥ م، ص ٢٢٥

(٢) انظر: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله الغذامي، بيروت، دار الطليعة، ط ١، ١٩٨٧ م، ص ٧٢ وما بعدها

(٣) انظر: مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، د .مولاي علي بو خاتم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م، ص١٩٥.

(٤) انظر: حداثة السؤال، محمد بنيس، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ١١٧ وما بعدها .وانظر أيضاً لنفس المؤلّف: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٢٥١ وما بعدها

(٥) التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، العدد (١٠ و ١١ و ١٢)، سنة ١٩٩٤ م، ص ٢٧

(٦) انظر: انفتاح النص الروائي / النص – السياق ،سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٩ م، ص٩٥

قانون الامتصاص:

في الامتصاص، ينفصل نص قديم / آخر / عن بنيته / مساقه، زمانه /، للدخول في نصّ جديد ليس كشاهد، أو لإظهار مقدرة، بل كعنصر بنائي يساهم في نسيج النص، وتشكيل علائقه، وإغناء دلالاته و أفكاره، بحيث يكتسب هوية جديدة ناتجة عن صهر هويته القديمة بهذه الهوية الجديدة، فهو تفاعل وتصاهر وانسجام[1].

وهذا ما نجده في قول ابن الدمينة:

ألا يَا صَبَا نَجْدٍ متى هِجْتِ مِنْ نَجْدِ　　　لقد زَادَني مَسْرَاكِ وَجْداً على وَجْدِي

يمتصّ هذا البيت بيت ذي الرُّمة[2]:

إذا هبَّتِ الأَرْواحُ من نَحْوِ جانِبٍ　　　بِه أهلُ مَيٍّ هاجَ شوقي هُبُوبُها[3]

الحق أنّ شاعرنا لم يأخذ التركيبات اللغويّة لذي الرمة بحرفيّتها، بل صاغ هذا المعنى القديم بصياغته الخاصّة، وبتراكيبه الخاصة التي تشير إلى ثقافته وطريقته في القول، فأضفى عليه رونقاً أخّاذاً، متأثّراً في ذلك بالحضارة العبّاسية .. كما أنّ شاعرنا أضاف على معنى ذي الرّمة معنى آخر؛ فذو الرّمّة يهيّج شوقَه هبوب الرياح من نحو الحبيبة، وكذلك ابن الدمينة، إلا أنّ هذه الريح – وخصَّ ريح الصَّبا التي تصبو النفوس إليها لطيب نسيمها، ورقّتها، كما أنّها تجيء بالخصب والمطر[4] - زادَتْ منشوق الشاعر ووَجْده، ولم تولِّد هذا الشوق والوجد؛ لأنّهما موجودان أصلاً عنده سواء أهبّت الريح أم لا .

ويقول ابن الدمينة:

وريّا بُعَيْدَ النَّوْمِ لو رُوِّحَتْ بها　　　مَدَانِيفُ لارْتاحَتْ قُلُوبُ المَدَانِفِ
كريّا خُزامَى خالَطَتْها لَطِيْمَةٌ　　　مِنْ المِسكِ في نَسْمٍ من اَللَّيْلِ زَاحِفِ[5]

---

[1] انظر: الأسبوع الأدبي، ملحق قضايا الأدب (التناص)، د . نعيم اليافي، العدد ٢٨٨، ١٩٩٣ م

[2] القصيدة ٤١ – ديوان ابن الدمينة، ص ٨٥

[3] ديوان ذي الرّمّة ،الإمام أبو العباس ثعلب، شرح أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق د . عبد القدوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، ١٩٨٢ م، ج ٢، ص ٦٩٤

[4] نهاية الأرب في فنون الأدب ،شهاب الدين النويري، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، السفر الأول، ص ٩٧

[5] القصيدة ٥٧ – الديوان، ص ١٣٧ . مدانيف: جمع مدنف، وهو الذي براه المرض . اللطيمة: كل طيب يُحمَل في الصدغ.

يمتصّ هذان البَيْتَان بيتَ الشاعرِ طَرَفة بن العَبْد :

وإذا تَـــــضْحَكُ تُـــــبْدي حَبَـــــبَاً كَرُضَـــاب المِـــسكِ بالمـــاء الخَـــصِرْ[1]

يشبّه ابن الدمينة – كما شَبَّهَ طرفة – رائحة فم محبوبته برائحة المسك، ولكنّ شاعرنا زادَ في بيتيه زيادة مُسْتَحْسَنَة لم يلتفت إليها طرفة؛ فشبّه رائحة فم محبوبته لحظة استيقاظها في الصّباح من نَوْمها – وهي لحظة تتغيّر فيها رائحة أفواه أكثر الناس – برائحة المِسْك المُختَلطة برائحة الخُزامى التي فاحَتْ منها حينما بدأ النسيم يتلاعب بأوراقها في إحدى الليالي الصّافية المُقْمِرَة .. وفي هذا تحقيق لقانون الامتصاص؛ إذْ حاول نص ابن الدمينة أنْ يعيد تشكيل مَرْجِعِه وفق تصّوراته وقوانينه، فلم يكتف بإعادته وتكراره، بل ذهب إلى أبعد من ذلك محقّقَاً العمق الدلالي المقصود .

ويقول[2] أيضاً :

فلـــو أنَّ قـــولاً يَكْلُـــمُ الجـسمَ قـــد بـــدا بجـــسمي مِـــنْ قـــول الوشـــاة كُلُـــومُ

هذا البيت يمتصّ قول[3] امرئ القيس :

وجُـــرْحُ اللّـــسانِ كَجُـــرْحِ الـــيَدِ

في قول امرئ القيس لفتة نفسيّة ذكيّة؛ فهو يدرك أنّ التعذيب النفسي لا يختلف عن التعذيب الجسدي، ولكنّ شاعرنا لجأ إلى مقولةٍ عامّة، ففصَّلَها، ووَضَّحَها، وجَعَلنا نحسّ بهذه التجربة النفسية الحزينة، عندما عايَشَها بروحه وجسده معاً . وأظْهَرَ صدق معاناته بتعبير أسلوبيّ مؤثِّر ..

وابن الدمينة في قوله[4] :

إذا القلـــبُ لم يطمـــع ســـلا عـــن حبيـــبه ولـــو كـــان مـــن مـــاء الـــصّبابة مُترَعَـــا

يمتصّ قولَ أبي تمام[5] :

لا تـــسقني مـــاءَ المـــلام فـــإنّني صَـــبٌّ قـــد اســـتعذبت مـــاءَ بكائـــي

---

(1) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٦١ م، ص ٥٢ . حَبَبَاً : أراد به ماء أسنانها . الخصر : البارد

(2) المقطعة ١٩ – الديوان، البيت ٨، ص٤٢

(3) ديوان امرئ القيس، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف، ١٩٥٨م، ص ١٨٥

(4) المقطعة٤٧_صلة الديوان، البيت٥، ص٢٠٥

(5) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح د.محيي الدين صبحي، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧م، ج١، ص٨٦

فشاعرنا أحبّ أن يفيد من جمال تركيب (ماء الملام) في بيت أبي تمام، دون تكرار حرفي له، فأضاف (ماء) إلى (الصبابة)، ونلاحظ أنّ ثمّة ارتباطاً وثيقاً بين (الصبابة) و(السيولة) حتّى إنّ معاني الصبابة تمتدّ لتشمل الماء والعق والدم والعشق، وكثيراً ماارتبطت بالبكاء؛ فمن سمات الصبّ أن يكون باكياً سائل الدمع، مشوق الفؤاد .. برأيي .. كلا الشاعرين أحسن في صياغة هذا المعنى، وتفنّن في التركيب الأسلوبي للغة، وقد توسّل كلٌ منهما بالأضداد التي تؤدي دوراً واضحاً في تكوين العلاقات بين ألفاظ الأبيات؛ فماء البكاء وهو الدمع المرّ المذاق يصبح مستعذباً سائغاً، والملام الذي يرتبط عادةً بالقسوة والشدّة يتفجّر منه الماء، والأمر ذاته ينطبق على (ماء الصبابة)[١].

قانون الحِوار:

الحوار تَغْييرٌ للنصّ الغائب، وقَلْبه، وتحويله بقصد قناعة راسخة في أنّ الإبداع ليس له حدود، ومحاولة لكسر الجمود، والانفتاح نحو فضاءات نصّيّة جديدة..[٢].

والحوار أو القلب أو العكس (Reverse)، أو التناص العكسي[٣]، هو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة؛ لِمَا فيه من عمل للتضادّ يذهب عكس الخطابات الأصليّة المُدْخَلَة في علاقة تناصية[٤]. ومثال على قانون الحوار، قول شاعرنا ابن الدمينة:

فـــلا مِثْلِـــي يُعَلَّـــلُ بالأمانـــي ولا يُـــسْقَى بِكَـــأْسِ المُتْـــرَفِينَا

---

(١) وثمة أمثلة كثيرة للامتصاص في شعر ابن الدمينة، ففي قوله:

لـو يـستطيع ضـجيعُ الحـبِّ أدخلـها في جـوفه عَجَـباً ممّـا يـرى فـيها

فـلا يمـيل ولايكـرى مُـضَاجِعُهَا ولا يمـلُّ مـن الـنجوى مُناجـيها

القصيدة ٤٩ — الديوان، البيتان: ٤ -٥، ص ٩٦ -٩٧

يمتصّ قول عمر بن أبي ربيعة:

سُـخْنَةُ المَـشْتى لِحـافٌ للفتـى تحـت لـيلٍ حـين يَغْـشاهُ الـصَّرَدْ

ديوانه، تقديم وشرح قدري مايو، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٧م، ج١، ص١٤٩

وثمة أمثلة أخرى لا يتسع المقام لذكرها ..

(٢) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص٢٥٣

(٣) انظر: التّلقّي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤ م، ص ١٨٨

(٤) أدونيس منتحلاً / دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط ٢، سنة ١٩٩٣ م، ص٥٥

ولا مِثْلِـــي يُـــوَافُقِه خَلِـــيلٌ إذا كانَـــتْ مـــودَّتُه فُـــنُونا[١]

شاعرنا هنا يعارِض قول كعب بن زهير:

لكـنّها خُلَّـةٌ قـد سِـيْطَ مـن دَمِهَـا فَجْـعٌ وَوَلْـعُ وإِخْـلافٌ وتَـبْديلُ

فمـا تـدومُ علـى حـالٍ تكـونُ بهـا كمـا تَلَـوَّنُ في أثـوابها الغـولُ

فـلا يَغُـرَّنْكَ مـا مـنَّتْ ومـا وَعَـدَتْ إنّ الأمانِـيَّ والأحـلامَ تـضليلُ[٢]

ولكنّ شعريّة التناص تكمن في أنّ ابن الدمينة قلب موقف كعب ؛ ففي قوله : «فلا مثلي يُعَلَّل بالأماني» إشارة وتلميح إلى أنّ كعباً ربّما عَلَّلَتْهُ تلك المرأة بالأماني ، وخَدَعَتْه . كما أنّ قولَه : ولا مثلي يوافقه خليل» أَحْدَثَ انزياحاً شعريّاً ، فالمُتَوَقَّع أن يوافِقَ كعباً بموقفه من الحبيبة ، وذلك بأن يقبل منها كل ما تصنع ، لأنه يحبها .. ولكنّ شاعرنا ، بِرَغْم حبه لمحبوبته ، فهو يُبْدي امتعاضه ؛ لأنّ مثل هذه الخليلة المتلوِّنة لا توافِقُه ولا تناسِبه ، ممّا أَحْدَثَ خلخلةً في أفق التوقّع عند المتلقّي[٣] ، لِتُفيدَ هذه الألفاظ والعبارات الجديدة بعداً دلالياً جديداً قائماً على الامتعاض ، والاستغراب من مواقِف الحبيبة ..

ويقول شاعرنا أيضاً :

وَقَـدْ زَعَمُـوا أنَّ الـرِّياحَ إذا جَـرَتْ يَمانِـيةً يَـشْفي المُحِـبَّ دَبِيـبُهَا

وقـد كَذَبُـوا ، لا بَـلْ تـزيدُ صَـبَابَةً إذا كـان مـن نَحْـوِ الحبـيب هُـبُوبُها[٤]

فهو يعارض قول علي بن علقمة :

إذا الـرِّيحُ مِـنْ أَرْضِ الحجـازِ تنـسَّمَتْ وَجَـدْتُ لـسراها علـى كـبدي بَـرْدا[٥]

---

(١) القصيدة ٦٠ – الديوان ، ص ١٥٠ فنوناً : أي ضروباً وأنواعاً ، يتلَون ولا يستقر على حال من هجر أو وصل ، ولا يثبت على قول.

(٢) شرح ديوان كعب بن زهير، الإمام أبو سعيد السُكّري ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٥٠ م ، ص ٨ ، ٩ . سِيطَ : خُلِطَ ، الفَجْع : المصيبة ، الولْع : الكذب.

(٣) سمّاه ياكوبسون ((التوقع الخائب)) وهو جوهر الشعرية . انظر مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ١٩٩٤ م ص ١٣٦.

(٤) المقطّعة ١٦ – صلة الديوان ، ص ١٨٥.

(٥) كتاب الأشباه والنظائر ، الخالديان ، تحقيق محمد يوسف ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٨م ، ج١ ، ص٨٢

فشاعرنا بقوله: وقد كذبوا، لا بَلْ تزيدُ ... أَحْدَثَ فجوةً: مسافة توتّر حادة، وانزياحاً شعرياً عند المتلقّي[1]، تجلّى في التوقّع الخائب؛ لأنّ قوله هذا هو ضدّ ما ذكره الشعراء الذّين سبقوه؛ إذ من المعروف عند الشعراء العرب أنّ الريح اليمانية أو التي تأتي من أرض الحجاز تشفي المحب من حرارة الوَجْد، ولكنّ شاعرنا يقلب هذا القول ويعكسه ..

ويقول[2] مخاطباً محبوبته:

هـــل تذكـــرين إذِ الـــرِّكابُ مُـــنَاخَةٌ ... بـــرحالها لِـــرَوَاحِ أهـــلِ الموســـمِ

إذ نحـــن نـــسترقُ الحـــديث وفوقَـــنا ... مـــثلُ الظّـــلامِ مـــن الغـــبارِ الأقـــتمِ

ونظـــلُّ نُظهـــرُ بالحـــواجب بينـــنا ... مـــا في الـــنفوس ونحـــن لا نـــتكلَّمُ

هذا النص يحاور قول[3] عمر بن أبي ربيعة:

أومَـــتْ بعينَـــيْها مـــن الهـــودج ... لـــولاك في ذا العـــام لم أَحْجُـــجِ

صحيحٌ أنَّ بيت عُمر مُختَصَر، ويؤدّي المعنى المطلوب، إلّا أنّ أبيات ابن الدمينة، وألفاظه الأسلوبيّة (نحن، نسترق، نُظهِر، لا نتكلّم) أظْهَرَتْ أنه شارك هذه المحبوبة جميعَ ما أرادَتْ أن تعبّر عنه للطرف الآخر من وَجْدٍ وشوقٍ وانشغال، في حين أبيات عمر بن أبي ربيعة عكست نرجسيّته ورغبَته في إظهار الحبيبة ـ دوماً ـ بمظهر الرَّاغِبِ المُتَذَلِّل..

وفي قوله[4] واصفاً مفاتن محبوبته:

ومـــا مُغْـــزلٌ أدمـــاءُ خفّاقـــةُ الحـــشا ... طـــويلٌ أعالـــي ذي سُـــدَيْرٍ شـــرودها

بأحـــسن مـــنْها يـــومَ جـــالَ وشـــاحُها ... وأحـــسنَ مـــنها يـــوم جالـــتْ عقـــودُها

---

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، المغرب ـ الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص٤٨ وما بعدها.

(٢) المقطعة ٥٦، صلة الديوان، ص٢١١.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ج١، ص ١٣٧

(٤) القصيدة ٢٩ـ الديوان، البيتان١١، ١٣، ص٥١

يحاور قول[١] أبي تمّام :

مـن الهـيف لـو أنّ الخلاخـلَ صُـيّرَتْ لهـا وشُـحاً جالـتْ علـيها الخلاخـلُ

وقد عاب على أبي تمّام قولَه هذا النقّاد فكان ممّا قاله الجرجاني : «أراد وصفها بدقّة الخصر فوصفها بغاية القصر والضؤولة لأنّ الوشاح يُؤخذ من العاتق ويوشح إحدى طرفيه الصدر والبطن، والآخر الظهر حتّى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك، وكيف حال مَنْ يجول الخلخال على عاتقها وكشحها وهل تكون هذه من البشر فضلاً عن أن تنتسب إلى الحسْن»[٢]. أمّا العسكري فقد وسم البيت بأنه خطأ كبير وعلّلَ ذلك بقوله : «إنّ الخلخال قدره في السعة معروف، ولو صار وشاحاً للمرأة لكانت المرأة في غاية الدمامة والقصر حتّى هي في خلقة الجرذ والهرّة»[٣].

جاء ابن الدمينة، فاستفاد من فكرة جَوَلان الوشاح كناية عن دقّة خصر الحبيبة، وتخلّص في الوقت ذاته من عيب بيت أبي تمّام حين جعل الجولان للعقود وليس للخلاخل[٤].

---

(١) ديوانه : ج٣، ص١١٥

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أحمد عارف الزين، صيدا، مطبعة العرفان، سنة١٣٣١ه، ص٦٩، ٧٠

(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، الأستانة، مطبعة محمود بك، ط١، ١٣١٩ه، ص٩١.

(٤) والأمثلة على (الحوار) كثيرة في شعر ابن الدمينة، ففي قوله واصفاً شدة انهمال الدمع من عينَيْه :

فمـا شَـنّتا خـرقاءَ واهٍ كُلاهمـا سـقى بهمـا سـاقٍ ولا مـا تـبلّلا
بأضـيعَ مـن عينـيكَ للدّمـع كلمـا تـوهّمْتَ رسمـاً أو تبيّـنْتَ منـزلا

المقطعة ٥٢ — الديوان، ص ١١٩

يحاور قولَ امرئ القيس :

كأنّهمـا مـزادتا مـتعجّل فـريّانِ لمّـا تُـسْلَقَا بـدِهانِ

ديوانه، ص١٨٨

وفي قوله مُشبِّهاً صوت السحاب بصوت الإبل عند الحنين :

هَـدَاهُنّ هَـيْجُ الـنّظْمِ حتـى اسْـتَلَبنه غَـيَايَةَ حَـنّانٍ مـن الـصّيْفِ دالِـفِ

القصيدة ٥٧ — الديوان، ص١٣٤

يحاور قولَ ابنِ ميّادة : (شاعر عبّاسي غَزِل توفي سنة تسعٍ وأربعين ومئة للهجرة، واسمه الرمّاح بن أبرد بن ثوبان)

يُضيءُ صَبِيراً مِنْ سحابٍ كأنّهُجانٌ أرَنّتْ للحنين نوازِعُهْ / شعر ابن ميّادة، جمعه وحقّقه د. حنّا جميل حدّاد، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م، البيت ٣، ص١٦٧

قانون الاجترار:

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مَسْخ النص الغائب لأنه لم يطوِّرْه ولم يحاوره، واكتفى بإعادته كما هو، أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره(١).

يقول ابن الدمينة واصِفاً بعيره:

يُــصْغِي لــراكِبِهِ في المَــيْسِ مُنْتَحِــيَاً   حتــى إذا مــا انْتَحــى في غَــرْزِهِ وَثَــبَا(٢)

فهذا البعير يميل لراكبه حتّى يُمكِّنَهُ من ركوبه، ثمّ ينهض واثِباً بقوة.

نرى شاعرنا - في هذا البيت – قد أعاد قول ذي الرّمّة:

تُــصْغِي إذا شَــدَّها في الكَــورِ جانِحَــةً   حتــى إذا مــا اسـتوى في غَــرْزِها تَــثِبُ(٣)

صحيحٌ أنّ ابن الدمينة قد أجرى تغييراً طفيفاً، فاستبدل بكلمة (الكور): المَيْس، وبكلمة (جانِحَة): مُنْتَحِيَاً، وبكلمة (استوى): انتحى، ولكنّ هذه الألفاظ الجديدة لها دلالة الألفاظ القديمة ذاتها، وبالتالي لا نجد تحويراً خطيراً على صعيد الدلالة؛ فكان هذا البيت مجّرد تكرار واجترار لبيت ذي الرمة من دون تحوير أو انحراف يسهم في خلق شعريّة للنصّ الجديد.

ويقول شاعرنا في القصيدة ذاتها (واصفاً محبوبته):

بَيْــضاءُ تُــسْفِرُ عــن صَــلْتٍ مدامِعُــهُ   لا تَــسْتَبِيْنُ بــه خَــاَلاً ولا نَــدَبَا(٤)

وهو شبيهٌ – إلى حَدٍّ بعيد – بقول ذي الرمة:

تُــرِيْكَ سُــنَّةَ وَجْــهٍ غــيرَ مُقْــرِفَةٍ   ملــساءَ لــيس بهــا خَــالٌ ولا نَــدَبُ(٥)

استبدل شاعرنا بكلمة مُقْرِفَةٍ (ومعناها العتيقة الكريمة، ليسَتْ بالهجينة): بيضاء، وبكلمة ملساء: صَلْت.. نلاحظ بعض التغيير في الدلالة؛ إذْ تحّدث ذو الرمة عن وجه الحبيبة بشكل عام، ووصفه بالعِتْق

(١) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ٢٥٣

(٢) القصيدة ٥٤ – الديوان، ص ١٢٦. يصغي: يميل لراكبه، المَيْس: شجر تُعمَل منه الرحال، الغَرْز: للناقة في رحلها كالركاب للدابة.

(٣) ديوان ذي الرمة، ج ١، ص ٤٨. الكوُر: الرحل. جانِحة: دانية من الأرض

(٤) القصيدة ٥٤ - الديوان، ص ١٢٢. صَلْت: مستوٍ أملس. المدامع: مجاري الدمع، وهي الخدود

(٥) ديوان ذي الرّمة، ج ١، ص ٣٠. السُنة: الصورة

والكرم، في حين تحدّث ابن الدمينة عن خدود الحبيبة، ووصفها بالبياض، فضلاً عن أنَّ ألفاظ الشطر الأول من بيت ابن الدمينة أخفّ جَرْساً، وأجمل وَقْعاً. ولكنّ الشطر الثاني هو الذي أَوْقَعَ بيت ابن الدمينة في التكرار؛ لأنّه تقريباً– إعادة للشطر الثاني من بيت ذي الرمّة.

ويقول[1] في خِتام كافيّتِه التي تقدّمَ بها الشعراء الغَزِلِين:

أَبِــيني أفي يُمنــى يــديكِ جَعَلْتِنِــي فأفــرحَ أم صــيَّرتِني في شِــمالِكِ

يبدو هذا البيت اجتراراً لقول[2] ابن ميّادة في رسالة اعتذارٍ واستعطاف أرسلها إلى فضالة بن يونس:

ألم تَــكُ في يُمنــى يــديكَ خلعــتَني فــلا تخلعنّــي بعــدها في شمالِكــا

فالبيتان يشتركان في الألفاظ: (يُمنى، يديك، شمالك)، إلّا أنَّ سياق بيت ابن الدمينة جاء مختلفاً؛ إذْ جعله في مناجاة حبيبته أميمة، وقبوله الأذى منها في الأحوال كلِّها؛ لأنَّ المُحِبّ يستعذب العذاب والأذى من المحبوب[3]، فجاء بيت ابن الدمينةـ على الرَّغم من اجتراره لبيت ابن ميّادةـ أكثر سَلاسَة ورِقّة[4]..

أنواع التناص:

التناص الخارجي (المَرْجِعِيّ):

هناك مَرْجعيّات كثيرة ومتنوعة تَتَّكِئُ عليها النصوص الشعرية منها: المرجعيّة الدينيّة، و الأدبيّة، والأسطورية، والتاريخية .. وغيرها، والنصوص الشعرية غالباً ما تستغلّ هذه المرجعيّات في تكوينها البنائي والمضموني. ويُسَمّى هذا التناص بالتناص الخارجي[5].

---

(1) القصيدة ٤ – الديوان، البيت ١٩، ص ١٧.

(2) المقطعة ٦٨ – شعره، البيت ٣، ص ١٨٢

(3) انظر: أصول علم النفس في الأدب العربي القديم، زهدي جار الله، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٩٩

(4) وثمة أمثلة قليلة للاجترار في شعره، من ذلك قوله واصفاً مفاتن محبوبته:

عَقَيْلِــيّةٌ أمّــا مَــلاثُ إزارهــا فَــدِعْصٌ وأمّــا خَــصْرُها فَبَتِــيلُ

تــرَبّعَ أكــنافَ الحمــى ومقــيلَها بِتَثلــيثَ مِــن ظِــلِّ الأراكِ ظلــيلُ

المقطعة ١٨ – صلة الديوان، البيتان ١، ٢، ص ١٨٦ – ١٨٧

فهو يجترّ قول ابن ميّادة:

ألا حــبّذا أمّ الولــيدِ و مَــرْبَعٌ لــنا ولهــا نــشتو بــه ونَــصِيفُ

حــرامِيّةٌ أمّــا مــلاثُ إزارِهــا فــوَعْثٌ وأمّــا خــصرُها فلطــيفُ

المقطّعة ٦١ – شعره، البيتان ١، ٢، ص ١٧١

(5) ظاهرة الشعر المعاصر .. ، محمد بنيس، ص ٢٥١ وما بعدها.

يقول شاعرنا :

وأبـــي أُمَـــيْمَةَ مـــا تَخَـــوَّنَ حُـــبَّها قِـــدَمٌ ولا بَـــدَلٌ مِـــنَ الأبْـــدَالِ

أأَخُـــونُ مِـــنْ بَعْـــدِ المَـــوَدَّةِ والهَـــوَى خُلُقِـــي إِذَنْ كَخَلائِـــقِ الأنْـــذَالِ

أأخـــونُ مـــن بعـــدِ المـــودّةِ والهَـــوَى كـــلا ورَبِّ ((مُحَمَّـــدٍ)) و ((بـــلالِ))[1]

يـريد الـشاعر إثبات وفائـه للحبيبة أمـيمة ، فيقسم بـربّ الـنبيّ محمـد صـلى الله عليه وسـلّم ، وبـربّ الـصّحابي بـلال بن رباح رضي الله عنه ، فالشاعر اتكأ على هاتَيْن الشّخصيَّتَيْن الدينيّتَيْن التاريخيّتَيْن في إثبات وفائه ؛ فاستحضر اسم محمد بكلّ ما يمثّله من وفاء وإخلاص للبشرية جَمْعاء بِحَمْله الرسالة السماوية ،

كمـا استحضر اسـم بـلال الـذي أخلص لديـنه ، واستمات في سـبيله بـرغم كـل الـضغوط ، و التعذيب المُضْني الـذي تعرّض له .. فشاعرنا ، إذن ، استفاد من دلالة الوفاء التي تخطر ببال المتلقّي حالَمَا يسمع بهذَيْن الاسمَيْن .

وفي قول[2] ابن الدمينة :

ألا يـــا حمامـــات اللّـــوى عُـــدْنَ عَـــوْدَةً فإنّـــــي إلى أصـــــواتِكُنَّ حـــــزينُ

فَعُـــدْنَ فلمـــا عُـــدْنَ كِـــدْنَ يُمِتْنَنِـــي وكـــــدتُ بأســـــراري لَهُـــــنَّ أُبـــــينُ

فكُـــنَّ حمامـــاتٍ جمـــيعاً بـــنعمة فأصـــبَحْنَ شـــتّى مـــا لَهُـــنَّ قـــرينُ

فأصْـــبَحْنَ قـــد فُـــرّقْنَ غـــيرَ حمامـــةٍ لهـــا عـــند عَهْـــدٍ بالحمـــامِ رَنـــينُ

تـوجد مـرجعيّة أسـطورية ، هـي أسـطورة الحمـام (هـديل) : (فالعـرب تعـتقد أنّ الحمامـة تـصيح علـى «هـديل» ، وكانت قد فقدته منذ عهد نوح عليه السلام ؛ صاده بعض جوارح الطير ، فما مِنْ حمامة إلا وهي تبكي عليه[3]).

---

(1) القصيدة ٥٨ — الديوان ، ص ١٤٥ . تخوّن : تنقّص.

(2) المقطعة ١٧ ـ الديوان ، ص٣٩ ، ٤٠.

(3) انظر : القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز أبادي ، مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩١٣م ، مادة (هدل).
وانظر أيضاً البيت ٣٠ من القصيدة ٥٨ ـ الديوان ، ص١٤٥ ، أشار إلى اسم سورتين كريمتين : «الطور ، الأنفال» : مرجعية دينية.

التناص المرحلي:

وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد، ومرحلة زمنية واحدة[1].

يقول ابن الدمينة:

ومـا مَـاءُ مُـزْنٍ في حُجَـيْلاءَ دُونَهـا	مَـنَاكِبُ مِـن شُـمٍّ الـذُّرَا ولُهُـوبُ
صـفا في ظِـلالٍ، بَـارِد، وتطلَّعَـتْ	بـه فُـرُطٌ يَقْـتادُهُنَّ صَـبُوبُ
مُعَـسْكَرُ دَلاّحٍ مَـرَتْ وَدَقَاتِـهِ	صَـباً بَعْـد مـا هَـبَّتْ لَهُـنَّ جَـنُوبُ
بأطْـيَبَ مِـن فـيها مـذاقاً وإنـني	بـشيْمي إذا أبْـصَرْتُهُ لَطَبِـيبُ[2]

إنّ هذه الصورة الشعرية التي أتى بها شاعرنا، وهو يصف طِيب مذاق فم محبوبته، لهي صورة جميلة بالرَّغم من كونها بدوية اللفظ والمعنى، وهو يؤكدّ أنّه وصفَ عذوبة طعم فم الحبيبة، مُعْتَمِداً في وَصْفه له على الظّنّ والتفرّس وحدهما.

ويقول أبو حَيّة النُّمَيْري[3]، وهو شاعر معاصِر لابن الدمينة:

فـإنْ ذُقْـتُ فاهـا بعـدما سَـقَط الـنّدى	بعِطْفَـي بَخَـنْداةٍ رَدَاحِ المُـنَطَّقِ
شَـمِمْتُ العَـرَارَ الغَـضَّ غِـبَّ هَمِـيمَةٍ	ونَـوْرَ الأقاحـي في الـنّدى المُتَرَقْـرِقِ[4]

لا ندري مَن الذي اعتمد منهما على الآخر، لكِنْ معنى صفة الفم بالظنّ والتفرّس – وإنْ لم يكن بهذا التفصيل – ولكن لو افترضنا أنّ ابن الدمينة قلّد وحاكى أبا حيّة، فإنّه – في الوقت ذاته – يتخلّص من هذا التقليد بأن يبتكر طرائقه الخاصّة في كسر الطوق وإطلاق قيد النّص، وهذا هو ديدن (الشبيه المختلف)، فشاعرنا ذكر معانيٍ أخرى لم يتطرّق لها النُّميري، تتعلّق بالجانب المعنوي، ففي قوله: (دونها مناكب من

---

(1) انظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص ٩٥

(2) القصيدة ٥٠ – الديوان، ص ١٠١، ١٠٢. حُجَيلاء: اسم جبل. اللهوب: جمع لِهْب، وهو أصل الجبل. تطلّعت: امتلأت. الفُرُط: المواضع المملوءة ماء. الدلاّح: الغيم الذي ثَقُل بمائه. مَرَتْ: استخرجَتْ. الشَيْم: النظر إلى الغيم والمطر

(3) توفي سنة (١٨٣هـ). ويقف هذا الشاعر عَلَماً شامخاً على الغزل العفيف في البصرة. انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ١٦، ص ٣٣١

(4) شعر أبي حيّة النُّمَيْري، تحقيق د. يحيى الجبوري، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٥م، ص ١٥٨، ١٥٩. البخنداة: الضخمة. الهميمة: مطر ليّن.

شمّ الذرا ولهوبة[١]) نلمح صفة الخوف .. خوف الشاعر من الاقتراب من الممنوع والمحظور .. هذا فضلاً عن استقصائه لكل جزئية من جزئيات المعنى ..

ويقول[٢] في سياق فخره بذاته وقومه :

وقـــومٍ قـــد حملـــناهم أعَـــادٍ   علـــى حُـــدْبٍ شَنَاشِـــنُهَا قَمُـــوصِ

بعاديـــةٍ كـــأنّ البـــيضَ فـــيها   تَلَهَّـــبُ أو ســـنا بَـــرْقٍ عَـــرُوصِ

شبّه السيوف وهي تتحرّك وسط المعركة بِشُعَلٍ تلتهب ناراً ، أو بضوءٍ بَرْقٍ كثير الاهتزاز والاضطراب ، وهو ما يُدْعَى بالتشبيه المتعدّد أو تشبيه الجَمْع (لتعدُّد المشبه به) . وهي صورة حسّيّة بصرية ضوئية حركية جميلة ؛ فالمشبه به يناسب المشبّه كلّ المناسبة .

وتذكِّرنا هذه الصورة بصورة بشّار المشهورة :

كـــأنَّ مُـــثارَ الـــنَّقْعِ فـــوق رؤوســـهم   وأســـيافَنَا لـــيلٌ تَهَـــاوَى كَوَاكِـــبُهْ[٣]

لا نَدْري مَنْ منهما أخذ عن الآخر[٤]، ولكن لابن الدمينة تشبيه آخر يتناول صورة السيوف في ساحة القتال، وهي أقرب إلى صورة بشار، يقول[٥] :

تخطّـــى عامـــراً حتـــى أصـــبنا   بـــه أهـــلَ الـــسديف مُـــصَبِّحينا

بِطَاحِـــنَةٍ كـــأنّ البـــيضَ فـــيها   نجـــومُ اللـــيل أَوْبَقَـــتِ الثِّبِيْـــنَا

---

(١) أيْ : دون هذا الماء سفوح عالية من الجبل ، فيها شقوق كثيرة وتعرجات..

(٢) القصيدة ٣٧ ـ الديوان ، البيتان : ٢١ -٢٢ ، ص٦٦ ، الشناشن : العظام ، الدابة القموص : التي تضرب برجليها وترمح. العادية : الخيل ، البيض : جمع أبيض ، السيوف.

(٣) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٠م ، ج١ ، ص٣١٨.

(٤) ابن الدمينة — كما أثبت محقق ديوانه — توفي بين سنتي ١٨٠ و ١٨٣هـ ، وبشار توفي سنة ١٦٨ه /انظر : الأغاني ، الأصفهاني ، ج٣ ، ص٢٤٦.

(٥) القصيدة ٦٠ — الديوان ، البيتان : ٣٥ ، ٣٦ ، ص١٥٣ . أوبق : أهلك . والثِّبِين : الجموع ، واحدها : ثبة

التناص الذاتي:

وهو: تناص الشاعر مع نفسه (نصوصه) السابقة، ويتم هذا التناص بالقوانين السالفة الذكر نفسها (امتصاص، حوار، اجترار)، ومن أمثلة هذا النوع من التناص قول[1] شاعرنا:

ألا أيها الرَّكْبُ الذين دليلُهُم سهيلٌ أما منكم عليَّ دليلٌ

ألموا بأهل الأَبْرَقَيْن فسلّموا وذاك لأهل الأبرقين قليلٌ

ثمّ يقول[2]:

إذا ما سُهَيْلٌ أَبْرَزَتْهُ غمامةٌ على مَنْكِبٍ من جانب الطُّور يلمَحُ

دعا بعضُنا بعضاً فبتنا كأننا رأينا حبيباً كان ينأى وينزَحُ

وذلك أنّا واثقون بقربكم وأنّ النوى عمَّا قليل تزحزحُ

فالنص الجديد حاوَرَ النص السابق، وثمّة تغيير في بعض الألفاظ لكنها أدّت المعنى ذاته، فنجم (سُهَيل) في النصَّيْن كليهما هو رمز يقترن بالحنين والشوق، والشعور بالغربة والفقد، ولكنّ ابن الدمينة في النص الأوّل حَمَّلَ الرَّكْبَ سلامه وأشواقَه للحبيبة، أمّا في النص الثاني فالشاعر صار فَرْداً من الرَّكْب، وهو الذي سَيَلْقَى الحبيبة ويسلّم عليها بنفسه.

ومن أمثلة تناص الشاعر مع نفسه، تشبيهه مشية المرأة بمشية الإبل البطيئة، التي تسير في الوَحْل:

وتمشي حين تأتي جارتَيْها تأوَّدُ مِشْيَةَ الوَحِلِ الوَهِيصِ[3]

ثمّ كرَّرَ هذه الصورة في قوله[4]:

يمشين بين حِجَالِهنَّ كما مشت قُطُفُ الهجانِ وَحِلْنَ بالأثقالِ

برأيي، لا ضَيْر على الشاعر في أنْ يكرّر صورة بذاتها في شعره، فربّما عَبَّرَ هذا عن إعجابه بهذه الصورة وقدرتِها على إيصال مشاعره للمتلقّي، والمهمّ أن يضيف شيئاً جديداً للصورة في كل مرّة: ففي

---

(١) المقطعة ٤٣ – صلة الديوان، ص٢٠١، ٢٠٢.

(٢) المقطعة ٤٤ – صلة الديوان، ص ٢٠٢.

(٣) القصيدة ٣٧ – الديوان، البيت ١٣، ص٦٥، الوهيص: من الوهص، وهو كسر الشيء الرَّخو ودقّته.

(٤) القصيدة ٥٨ – الديوان، البيت ١٧، ص١٤٤

الصورة الأولى، عَبَّرَت كلمتا التأوُّد، الوَهِيص عن التثّني والتكسّر ودلال المحبوبة، وهو معنى لا نجده في الصورة الثانية[١]، التي لا نَعْدَم فيها أيضاً بعض الإضافات: من ذلك تحميل الإبل أَحْمالاً ثقيلة، فذلك أبطأ لمشيها[٢]..

آليات التناصّ:

التلميح:

«التلميح: هو الإشارة إلى حدث، أو اسم، أو قصّة مشهورة»[٣]. من دون أنْ يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصّة، ويُعَدّ التلميح آلية تكثيفيّة (إيجازيّة) يعتمد الباثُّ فيها الخلفيّة الثقافية و الدينيّة للقارئ، ولاتتم هذه الآلية إذا كان القارئ غير واعٍ لها.

ولنقرأ قول ابن الدمينة:

وفي عُـرْوَةَ العُـذْرِيِّ إنْ مِـتُّ أُسْـوَةٌ ... وعَمْـرِو بْـنِ عَجْـلانَ الـذي قَـتَلَتْ هِـنْدُ

هَـلِ الحُـبُّ إلا زَفْـرَةٌ بَعْـدَ زَفْـرَةٍ ... وحَـرٌّ علـى الأحْـشاءِ لـيس لـه بَـرْدُ[٤]

ذَكَرَ شاعرنا اسْمَيْن لشخصيّتَيْن أدبيّتَيْن مشهورتَيْن: هما عروة بن حزام العذري، وعبد الله بن عجلان النَّهدي. والقارئ حين يسمع بهذَيْن الاسمَيْن، يستحضر قصّتَيْهِمَا: قصة عروة الذي احبّ عفراء منذ صغره، ثمّ تزوّجَتْ بغيره، فمات حزناً وكَمَداً[٥]، وقصة عبد الله بن عجلان (يرد في الشعر باسم عمرو بن عجلان)، وهو شاعر جاهلي، من عشّاق العرب المشهورين الذين قَتَلهم الحب، وصاحبته ((هند))[٦].

---

(١) ولنلاحظ أنَّ الصورة الأولى في حبيبته خاصَّة، والثانية في مجموعة من النِّسوة.

(٢) وانظر أيضاً تناص الشاعر مع ذاته في المَوَاضِع: البَيْتان: ٧، ٨ من القصيدة ٢٥ — الديوان، ص٤٦ مع البيت ١٠ من القصيدة ٤٣ — الديوان، ص٩٠. والبيتان: ١٥، ١٦ من القصيدة ١٢ — الديوان، ص٣٠ مع الأبيات ١٠ — ١٢ من القصيدة ٦١ — الديوان، ص١٦٠. والبيت ١٨ من القصيدة ٤ — الديوان، ص١٦ مع البيت ٦ من القصيدة ٣٩ — الديوان، ص٧٠.

(٣) الكتابة والتناسخ، عبد الفتاح كيليطو، ص ٢٥

(٤) المقطعة ٥٣ — الديوان، ١٢٠

(٥) انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، راجعه وأعدّ فهارسه: محمد عبد المنعم عريان، بيروت، دار إحياء العلوم، ط ٢، ١٩٨٦ م، ص ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ٤٨٢

التضمين:

يُعَرِّف ابن أبي الإصبع المصري التضمين بقوله: «وهو أ نْ يُضَمِّن المتكلِّم كلامَه كلمة من بَيْت، أو من آية، أو معنىً مجرَّداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة»[١]

وهذا، برأيي، يقارب ما أشارَتْ إليه جوليا كريستيفا من أنَّ كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات والاقتباسات .. ونحن نظلم المبدعين العرب وشعراءهم، إذا فَسَّرْنا هذه الظاهرة على أنها مجرّد إحالة أو إشارة؛ فهي تشمل اقتباس كلمات وتفكيكها، وإعادة صياغتها من جديد، وهو ما يُدعى بالتناص الاقتباسي المُحَوَّر - وهذا هو التناص الإيجابي القويّ المتمثِّل في إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد - إنه ثمرة نصوص سابقة، أي إعادة إنتاج نصوص سابقة بشكل جديد، بحيث تصبح جزءاً منه، ومكوِّناً من مكوِّناته، ولكنه لا يعني أنْ يُكَرِّرَها بالصورة ذاتها، أو بأكثرها[٢]. يقول ابن الدمينة:

ولــو جِـئـتُ أَسْتَـسْقي شـراباً و عِـنْدَهُ ... عُــيُونٌ رَوِيّـــاتٌ لَــهُنَّ جَــداوِلُ
صَـدِيًّا لمـا قالـتْ لـيَ: اشْـرَبْ ومـا دَرَتْ ... أفي العـــامِ أَرْوى أَمْ إذا عـــادَ قابِـــلُ[٣]

ويقول أحد الشعراء:

فلـــو كانَـــتْ تَـسُوسُ البحَـر ليلــى ... صَـــدَرْنا عـــن مـــوارِدِهِ ظِمـــاءَا[٤]

نلاحظ أنّ بيت هذا الشاعر دخل أبيات ابن الدمينة كعنصر بنائي، فتعالَقَ النصّان، وانصهرت كثيرٌ من الحدود الموجودة بينهما، لأداء الصورة الكُلِّيَّة للنّص الجديد.

ويقول ابن الدّمينة:

أُمَـــيْمَ لقـــد عَنَّيْتِنِـــي و أَرَيْتِنِـــي ... بَدَائِـــعَ أَخْـــلاقٍ لَهُـــنَّ ضَـــرَوبُ
فَأَرْتَـــاحُ أَحْـــياناً وحِيـــناً كأنّمـــا ... علـى كَـبِدي ماضـي الـشَّباةِ ذَرِيــبُ[٥]

---

(١) تحرير التحبير، تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٩٥ م، ص ١٤٠

(٢) انظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص ١١٥

(٣) المقطعة ٧ - الديوان، ص ٢٠. قابل: العام المقبل

(٤) الخالدّيان، كتاب الأشباه والنظائر، ج ٢، ص ٦٤. ولم يذكر الخالديان ما هو اسم الشاعر، بل قالا: أحد الشعراء (ولم أجد البيت في ديوان المجنون، أو قيس بن ذريح، أو جميل بثينة ...)

(٥) القصيدة ٥٠ — الديوان، ص ١٠٠. شباة كل شيء: حدّه. الذريب: المحّدد

ويقول ذو الرّمّة :

كـــأن سِـــناناً فارســـيّاً أصـــابني علـى كَـبِدي بـل لَـوْعَةُ الحُـبِّ أَوْجَـعُ [١]

لقد امتصّ ابن الدمينة بيت ذي الرمة، واختصره بشطر واحد – هو الشطر الثاني من البيت الثاني – أدّى فيه المعنى المراد بأسلوب موجز «من دون أنْ يشير إلى هذا التضمين، وهذا يُسَمَّى بالتناص غير المباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الأصل، فقد نتوهّم أنه له»[٢].

وأخيراً، يقول شاعرنا :

أَمِـنْكِ – أُمَـيْمَ – الـدّارُ غَيَّـرَها البِلـى وهَـــيْفٌ بجَـــوْلانِ التُّـــرابِ لَعُـــوبُ

بَـسَابِسُ لم يُـصْبِحْ ولم يُمْـسِ ثاوِيـاً بهـا بَعْـدَ جِـدِّ البَـيْنِ مِـنْكِ عَـرِيبُ [٣]

في البيت الثاني، يُضَمِّنُ ابن الدمينة كلامَه المثلَ المشهور : «ما بالدّار عَرِيب»[٤]

وهكذا رأينا أنّ شاعرنا ابن الدمينة كانَ مُوَفَّقاً في أغلب عمليات ((التناص)) التي أَحْدَثها مع نصوص الآخرين ؛ بحيث أخذ أحياناً لفظة أو تركيباً عاديّاً، ووضعه في مساقٍ باعثٍ لخصبه ولشعريّته، و أحياناً كان يغيّر دلالة النص القديم، ويقلبها رأساً على عقب، مما يدلِّل على قدراته الإبداعية ..

ونختم بالقول : ((إنّ هذا التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يُشَمّ ولا يَرْوي، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأنّ كل الأمكنة تحتويه .. وإنّ انعدامه يعني الاختناق))[٥]

---

[١] ديوانه، ج ٢، ص ٧٢٢

[٢] متاهة التناص، د. جلال الخياط، مجلة الآداب، العدد (١ -٢)، (ك ٢ – شباط)، سنة ١٩٩٨ م، ص ٥٣

[٣] القصيدة ٥٠ – الديوان، ص ٩٨ . الهيف : الريح الحارة . بسابس : الأرض الخالية من النبات المستوية

[٤] موسوعة أمثال العرب، د . إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥ م، ج ٥، ص ٢٧٦ . أي : ما بها أحد يُفْصِح بكلام .

[٥] انظر : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية (زقاق المدق)، عبد الملك مرتاض، سلسلة المعرفة، ١٩٩٥م، ص٧٨

فهرس المصادر و المراجع:

(١) أدونيس منتحلاً / دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبوليط٢، سنة ١٩٩٣م

(٢) الأسبوع الأدبي ،نعيم اليافي، العدد ٢٨٨ ،ملحق قضايا الأدب (التناص)، ١٩٩٣م

(٣) أصول علم النفس في الأدب العربي القديم ،زهدي جار الله، ، بيروت، ١٩٧٨م

(٤) الأغاني ،أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد علي مهنّا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٦م، ج١٦ و ج١٧

(٥) آفاق التناصية: المفهوم و المنظور، محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م

(٦) انفتاح النص الروائي /النص ـ السياق، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩م

(٧) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، المغرب ـ الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م

(٨) تاج العروس من جواهر القاموس ،محمد مرتضى الزبيدي، تحقيق د. ضاحي عبد الباقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط١، ٢٠٠١م ،ج٤

(٩) تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق د. حفني محمد شرف، القاهرة ١٩٩٥م، دار إحياء العلوم، ط٢، ١٩٨٦م

(١٠) تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية حركية لرواية زقاق المدق)، عبد الملك مرتاض، سلسلة المعرفة، ١٩٩٥م

(١١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط١، ١٩٨٥م

(١٢) تداخل النصوص، هانس جورج روبريشت، تحقيق الطاهر شيخاوي و رجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، العدد٥٠، سنة ١٩٨٨م

(١٣) تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ،عبد الله الغذامي، بيروت، دار الطليعة، ط١، ١٩٨٧م

(١٤) التلقّي و التأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م

(١٥) التناص، تودوروف، تحقيق فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٤، ١٩٨٨م

(١٦) التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب و اللّغويات، المجلّد ٩، العدد٢، سنة ١٩٩١م

(١٧) التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، العدد (١٠ ـ ١١ ـ ١٢)، سنة ١٩٩٤م

(١٨) حداثة السؤال ،محمد بنيس، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر، ط١، ١٩٨٥م

(١٩) الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ،عبد الله الغذامي، جدةـ السعودية، كتاب النادي الثقافي، ط١، ١٩٨٥م

(٢٠) ديوان ابن الدمينة، أبو العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ، القاهرة، دار العروبة، ط١

(٢١) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح د. محيي الدين صبحي، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧م

(٢٢) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف، ١٩٥٨م

(٢٣) ديوان بشار بن برد، شرح محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠م

(٢٤) ديوان ذي الرمّة، أبو العباس ثعلب، شرح أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق د. عبد القدّوس أبو صالح، بيروت، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنّشر والطباعة، ١٩٨٢م(الديوان في ثلاثة أجزاء)

(٢٥) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٦١م.

(٢٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم وشرح قدري مايو، بيروت، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٧م

(٢٧) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ط٣، ٢٠٠٣م

(٢٨) شرح ديوان كعب بن زهير، أبو سعيد السكّري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م

(٢٩) شعر ابن ميادة، جمعه وحقّقه د. حنّا جميل حدّاد، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م

(٣٠) شعر أبي حية النميري، تحقيق د. يحيى الجبوري، دمشق، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، ١٩٧٥م

(٣١) الشعر و الشعراء ،ابن قتيبة، راجعه وأعدّ فهارسه: محمد عبد المنعم عريان، بيروت،

(٣٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،محمد بنيس، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٥م

(٣٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف و آخرون، تحقيق د. أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢ ،١٩٨٩م

(٣٤) القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩١٣م

(٣٥) كتاب الأشباه و النظائر، أبو بكر، و أبو عثمان ابنا هاشم (الخالدّيان)، تحقيق محمد يوسف، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، (ج١٩٥٨:١م)، و (ج١٩٦٥: ٢م)

(٣٦) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، الأستانة، مطبعة محمود بك، ط ١، ١٣١٩ه

(٣٧) لسان العرب، جمال الدين (ابن منظور)، مصرـ القاهرة، دار المعارف،

(٣٨) متاهة التناص ،جلال الخياط، مجلة الآداب، العدد (١ـ٢)، (ك٢ـ شباط)، سنة ١٩٩٨م

(٣٩) مدخل لجامع النص ،جيرار جينيت، تحقيق عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بالاشتراك مع دار توبقال للنشر.

(٤٠) مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، مولاي علي بو خاتم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م

(٤١) مفاهيم الشعرية ،حسن ناظم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م

(٤٢) موسوعة أمثال العرب ،إميل بديع يعقوب، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥م ،ج٥

(٤٣) النقد الأدبي، ل. برونل و آخرون، تحقيق د. هدى وصفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، ط١، ١٩٩٠م

(٤٤) نهاية الأرب في فنون الأدب ،شهاب الدين النويري، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة و النشر (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، السفر الأول

(٤٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق أحمد عارف الزين، صيدا، مطبعة العرفان، سنة ١٣٣١ه

❑❑

حضور التراث الأدبي والعلمي في الشعر الموريتاني

❑ أبو بكر بن محمد بن احميّد*

ملخص البحث:

ظهر لنا من هذه اللمحة التحليلية حرص شعراء موريتانيا في العصور الماضية على الرجوع إلى التراث العربي القديم، وربط مختلف الصلات الفكرية والأسلوبية به.

ويبدو أن أكبر حضور للتراث العربي القديم في المدونة الشعرية -التي توقفنا مع نصوصها- جاء في معارضة النصوص الشعرية القديمة، سواء كانت جاهلية، أم إسلامية، أم عباسية. بل إن إعجاب شعراء موريتانيا بالتراث الشعري العربي بمختلف أزمنته دفعهم إلى معارضة نصوص تنتمي إلى ما يسمى بعصر الضعف الأدبي، كما هيالحال – مثلاً- في معارضتهم لنبويتي البوصيري: (البردة والهمزية).

كما أن الإشادة بكتب التراث في نصوص شعرية كثيرة يعد – كذلك - مظهراً بارزاً من ولع شعراء موريتانيا بتوظيف التراث، وتعلقهم الفطري بمصادره العلمية والأدبية.

وعموماً، نرى أن علاقة الشعر العربي عامة بالتراث القديم موضوع ضخم، يحتاج الحديث عنه إلى بحوث مستقلة تبرز طبيعة توظيف الشعراء لهذه العلاقة، وتظهر الفروق بينهم في الحرص على العودة إلى التراث في عملية الإبداع الشعري لنصوصهم.

❖ مدرس بجامعة نواكشوط ـ موريتانيا.

مقدمة

يعد الرجوع إلى التراث القديم مطلباً فنياً سامياً عني به شعراء الضاد منذ العصر الجاهلي حتى اليوم. ذلك أن طبيعة الحياة تفرض تأثر اللاحق بسابقه، واستفادته منه؛ بل تقليده والسير على خطاه أو محاذاته.

وانطلاقاً من أهمية التراث الأدبي العربي وتأثيره الكبير في الشعراء العرب خلال العصور الماضية، نسعى في هذا المقال إلى دراسة ظاهرة ولع شعراء موريتانيا في القرون المتأخرة بتوظيف التراث القديم؛ الأمر الذي يظهر من كثرة رجوعهم إلى هذا التراث في عملية إبداعهم لشعرهم؛ واستطرادهم الدائم لأسماء كتب التراث عامة.

وذلك من خلال توقفنا مع مجموعة من النصوص الشعرية التي سجل فيها أصحابها مشاعر الحُبّ؛ والافتتان والعشق لكتب التراث العربي القديم، سواء كانت أدبية أم علمية.

وبعد استقرائنا لهذا الموضوع، اقترحنا تقسيمه إلى النقاط التالية:

١ - **معارضة الشعر القديم**

٢ - **الإشادة بالمحاضر وذكر مُقرَّراتها العلمية**

٣ - **عشق الكتب.. وأمهات التراث خاصة**

٤ - **مدح الكتب وتقريظها**

٥ - **ملاحظات ختامية**

معارضة الشعر القديم:

تعني المعارضة في مفهومها المتداول في كتب النقد القديم والحديث اقتفاء شاعر متأخر لنص سبقه؛ أي أنها تعني: «الاشتراك في البحر والقافية مع النزعة إلى الاشتراك في الغرض»[(١)] بين قصيدتين. وقد شاع غرض معارضة نصوص الشعر القديم بين شعراء العصور المتأخرة مثل العصر المملوكي والعثماني[(٢)].

وقد قسم الباحث أحمد بن الحسن في كتابه: **«الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ»** المعارضة إلى نوعين: معارضة أسلوبية، ومعارضة غرضية. أما الأولى فعرّفها في قوله: «ونحن نُسمّي معارضة أسلوبية هذا الضرب

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م - تونس، (ص ٢٤٠).

(٢) لزيادة البحث في معارضة شعراء موريتانيا للشعر القديم، راجع – مثلاً - : أبو بكر أحميد، الصنعة الفنية في الشعر الموريتاني خلال القرن الثالث عشر الهجري، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور علي كردي، كلية الآداب، جامعة دمشق، ٢٠٠٨، (ص ٦٥ -٧٠).

من التعامل مع التراث الذي يستخلص من مجموعة نصوص سماتها الأسلوبية المشتركة، ويؤلف منها نموذجاً نظرياً ذا قدرة توليدية ينشيء بوساطته نصوصاً مشتقة تحمل -بدرجات متفاوتة - سمات ذلك النموذج الأسلوبي، وهذا -في نظرنا - ما ينطبق على شعر ابن الطلبة اليعقوبي، فهو برُمّته معارضة أسلوبية للشعر الجاهلي»[(١)].

أما المعارضة الغرضية فعرّفها بقوله: «نطلق اسم المعارضة الغرضية على ما يكون مناط الصلة بين النصين فيه انتماءهما إلى غرض واحد»[(٢)].

ويبدو أن تشابه البيئة الصحراوية الشنقيطية بالبيئة في شبه الجزيرة العربية قد أسهم في تشجيع الشعراء الشناقطة على تقليد نظرائهم في العصر الجاهلي وما بعده، مستفيدين من هذا التشابه في إبداع نصوص شعرية تشبه إلى حد كبير نصوص الشعر الجاهلي.

بل إن من الباحثين من يرى حتمية إعجاب الشاعر الشنقيطي بالبنية الأسلوبية للشعر القديم؛ إذ «من الطبيعي أن تكثر معارضات القصيدة الجاهلية عند مجتمع يبدأ مقرراته الدراسية بتحفيظ ديوان الستة الجاهليين، لذلك عارض الشعراء الموريتانيون جُلَّ الشعراء الجاهليين، عارضوا امرأ القيس، وعمرو بن كلثوم، والنابغة الذبياني، والأعشى ميمون بن قيس. ومن معارضتهم لامرئ القيس ما نجده عند الشاعر: سيد محمد بن الشيخ سيديّا[(٣)]، الذي عارض قصيدة امرئ القيس التي مطلعها: [الكامل]

لِمَنِ الدِّيارُ غَشِيتُها بِسَحَامِ ... فَعَمَايَتَيْنِ فَهَضْبُ ذِي أَقْدَامِ[(٤)]

بقصيدة مطلعها: [الكامل]

حَكَمَتْ عَلَيْهِ وَجُرْنَ فِي الْأَحْكَامِ ... حِدَقُ الْمَهَى وَسَوَالِفُ الآرَامِ»[(٥)]

---

(١) أحمد بن الحسن، الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، ط١/ جمعية الدعوة الإسلامية العالمية – ليبيا، ١٩٩٥م، (ص٣٩٩).

(٢) ابن الحسن، الشعر الشنقيطي، (ص ٤٠٣).

(٣) هو الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا الأبييري: شاعر مشهور، وُلد سنة ١٢٤٧هـ/١٨٣٢م، في «حضرة أبيه»، حيث قضى أكثر أيامه؛ إذ كانت هذه «الحضرة» قد أصبحت مركز نفوذ سياسي، وثراء اقتصادي، وإشعاع ثقافي، لم تعرف له منطقة الجنوب الموريتاني نظيراً. (ت ١٢٨٦هـ/١٨٦٩م)، وله ديوان شعر مرقون، سبق لنا تناول أثر البديع فيه، وذلك في رسالتنا للماجستير التي أعددناها تحت عنوان: «الصنعة الفنية في الشعر الموريتاني خلال القرن الثالث عشر الهجري»، جامعة دمشق، ٢٠٠٨.. فمن الممكن للباحث الراغب في زيادة الاطلاع الرجوع إليها.

(٤) الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، (شرح واختيار)، (ط/ دار الفكر، بيروت، ١٩٨٢م، (ص٩٤).

(٥) عبد الله بن محمد سالم، المعارضة في الشعر الموريتاني، المطبعة المدرسية بالمعهد التربوي الوطني ـ نواكشوط، ١٩٩٥م، (ص٦٢).

ويرى أحد الباحثين الذين درسوا معارضات شعراء موريتانيا في القرن ١٣هـ، أن هذه المعارضات قد سيطر عليها المنحى الدِّيني وإن حاول أصحابها الاقتراب من النصوص المعارَضة في البنية العامة للقصيدة وفي الموسيقى والمعجم.. كما في قول «ولد محمد سالم» مُعقّباً على معارضة (ابن الشيخ سيديّا) لامرئ القيس السابقة: «وهذا المنحى الدّيني الذي ميّز الشيخ سيد محمد عن امرئ القيس هو ذاته الذي ميّز الشاعر: الشيخ محمد المامي[1] عن عمرو بن كلثوم، أثناء معارضته له في معلّقته المشهورة التي مطلعها: [الوافر]

أَلاَ هُبِّــــي بِــــصَحْنِكِ فَاصْــبِحِينَا   وَلاَ تُبْقِــــي خُمُــــورَ الأَنْــدَرِيـــنَا[2]

بقصيدة مطلعها: [الوافر]

عَلَـــىَ مَـــنْ سَـــادَ أَمْـــرَدَ أَوْ جَنِيـــنَا   وَأَجْمَـــلَ مَـــنْ كَـــسَا الـــتَّاجَ الْجَبِيـــنَا

صَـــلاَةَ مُتَـــيَّمٍ حَـــوْرَاءَ تُـــضْحِي   صَـــلاَةَ الْعَابِـــدِينَ لَهَـــا قَطِيـــنَا»[3]

ويواصل الباحث «ولد محمد سالم» استدلاله على أن قصيدة الشاعر «المامي» السابقة هي بالفعل معارضة لقصيدة عمرو بن كلثوم السابقة، وذلك في قوله: «ومما يدلّ على حضور النموذج الفني لحظة الإبداع، والتفكير في معارضته أن الشيخ ذكر ابن كلثوم، ذكر إعجاب وتقدير، دون غيره من قادة العرب وأبطالهم:

وَمَـــا عَمْـــرُو بْـــنُ كُلْـــثُومٍ بِأَوْهَـــى   عِـــدًى مِـــنْكُمْ وَأَكْثَـــرَ ناصـــرِينَا»[4]

وهكذا، فمثلاً نرى الشاعر: محمد بن الطلبة[5] قد اشتهر بمعارضته الشهيرة لثلاثة من الشعراء القدماء: أحدهما جاهلي وهو الأعشى ميمون بن قيس، والباقيان مخضرمان، وهما: حميد بن ثور الهلالي، والشماخ بن ضرار الغطفاني.. يقول عبد العزيز السنبل: «لعلّ أكثر من اهتمّ من الشعراء الشناقطة (الموريتانيين) بشعر المعارضة هو الشاعر الكبير محمد ولد الطلبة اليعقوبي (ت١٢٧٢هـ).

---

(١) هو محمد المامي بن البخاري اليعقوبي: علَم من أعلام الثقافة بموريتانيا في القرن ١٣هـ، وهو عالِم متفنّن. له مؤلفات كثيرة في أصول الفقه واللغة والنّوازل. وأغلب مؤلفاته ما زال مخطوطاً، وله ديوان شعر مخطوط. (ت١٢٩٢هـ).

(٢) الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، (ط٢، ١٩٧٣م، دار الأصمعي - حلب، سوريا، ص٣٢).

(٣) ابن محمد سالم، المعارضة في الشعر الموريتاني، (ص ٦٥).

(٤) ابن محمد سالم، المعارضة في الشعر الموريتاني، (ص٦٧) وديوان المامي، (ص٢٠٠ وما بعدها).

(٥) هو محمد بن الطلبه اليعقوبي: من أشهر شعراء القرن ١٣هـ في موريتانيا، عاش بين سنتي (١١٨٨هـ-١٢٧٧هـ)، تتلمذ لابن عمه مولود بن أحمد الجواد، واشتهر بالكرم والعلم والشعر، كما اشتهر كذلك بمعارضته للشعر الجاهلي والإسلامي. له ديوان شعر مطبوع. انظر ترجمته في: الشنقيطي، الوسيط: (ص٩٤).

ولعلّ أكثر غرض شعري أطنب فيه وأبدع من خلاله، هو غرض المعارضات مع الشعراء العرب في صدر الإسلام، أمثال الشماخ بن ضرار الغطفاني ، وحميد بن ثور الهلالي.

وذلك حينما نظم جيميّة طويلة يعارض بها جيميّة الشماخ بن ضرار الشهيرة ، وميميّة يعارض بها ميميّة حميد بن ثور، وعندما انتهى من نظم جيميّته قال «أرجو من الله أن أقعد أنا والشماخ بن ضرار في نادٍ من أهل الجنة وننشد بين أيديهم قصائدنا لنعلم أيهما أحسن»[1]. ومطلع قصيدة ابن الطلبة التي يعارض بها جيمية الشماخ هو : [الطويل]

تَطَاوَلَ لَيْلُ النَّازِعِ الْمُتَهَيِّجِ ... أَمَا لِضِيَاءِ الصُّبْحِ مِنْ مُتَبَلَّجِ

وَلاَ لِظَلاَمِ اللَّيْلِ مِنْ مُتَزَحْزَحٍ ... وَلَيْسَ لِنَجْمٍ مِنْ ذَهَابٍ وَلاَ مَجِي

كَأَنَّ بِهِ الْجَوْزَاءَ وَالنَّجْمَ رَبْرَبٌ ... فَرَاقِدُهَا فِي عُنَّةٍ لَمْ تُفَرِّجِ

وَتَحْسَبُ صِبْيَانَ الْمَجَرةِ وَسْطَهَا ... تَنَاوِيرَ أَزْهَارٍ نَبَتْنَ بِهَجْهَجِ

فَلَوْ كَانَ يُفْنِي الْهَمَّ أَفْنَى مِطَالُهُ ... هُمُومِي، وَلَكِنْ لَجَّ فِي غَيْرِ مَلْجَجِ[2]

أمّا مطلع جيميّة الشماخ المعارَضة ، فهو : [الطويل]

أَلاَ نَادِيَا أَظْعَانَ لَيْلَى تُعَرِّجِ ... فَقَدْ هِجْنَ شَوْقاً لَيْتَهُ لَمْ يُهَيَّجِ[3]

أَقُولُ وَأَهْلِي بِالْجَنَابِ وَأَهْلُهَا ... بِنَجْدَيْنِ: لاَ تَبْعَدْ نَوَى أُمِّ حَشْرَجِ[4]

---

[1] الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، (ط٣/ مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١١٨).

[2] ديوان ابن الطلبه اليعقوبي، شرح وتحقيق: محمد عبد الله بن اشبيه بن أبوه، نواكشوط، ١٩٩٩م، (ص٥١٩) والشنقيطي، الوسيط: (ص٩٥). والنازع: أي المشتاق الذي يحنُّ إلى وطنه. المتزحزح : أي تزحزح. الجوزاء: معروفة. النجم: الثريا. الفراقد: جمع فرقد : ولد البقرة الوحشية . العُنَّة : بضم العين : الحظيرة من خشب أو شجر. صبيان المجرة : النجوم الصغار التي تُرى فيها. المجرَّة : الطريق في السماء، التي تسير فيها الكواكب. الهجهج: الأرض الصلبة الجدبة. لجَّ : تمادى. ملجج : قياسه الإدغام، وقد فكّه ضرورة.

[3] الأظعان: جمع ظعينة، وأكثر ما تُطلق الظعينة على المرأة في هودجها، ثم قيل للهودج بلا امرأة، وللمرأة بلا هودج. تعرج: تحبس مطاياها. هجن شوقاً : حرّكنه.

[4] الجناب : بالفتح : موضع في أرض كلب ، وبالكسر : موضع في خيبر (وادي القرى) ، وقيل هو من منازل بني مازن . نجدين: بلفظ المثنى المجرور : موضع يقال له نجدا مريع . أم حشرج : كنية امرأة .

وَقَـدْ يَنْـتَأَى مَـنْ قَـدْ يَطُـولُ اجْـتِمَاعُهُ وَتَخْلِـجُ أَشْـطَانَ الـنَّوى كُـلَّ مَخْلَـجِ[١]

وقصيدة ابن الطلبة طويلة ، وهي -حسب رأي ناظمها - أجود من قصيدة الشماخ ... ولعل الحكم على القصيدتين متروك للنقاد ، لكن الحكم الذي يمكننا أن نصدره الآن إنما هو الجزم بأن قصيدة ولد الطلبة لا تقل قوّة لغة ولا شاعرية عن سابقتها ، ولعلّ من قرأها قبل أن يعرف صاحبها سيعيدها للفترة الأموية ، أو حتى الجاهلية ، ما يعني أن الرجل شأنه شأن غيره من شعراء الصحراء الموريتانية ، لم يجدوا قبلة في الشعر ينقلبون إليها ، أو يتخذونها قدوة ، إلاّ قبلة عهود قوة الشعر وفحولته أيام الجاهلية وصدر الإسلام ، ولعلّ النظر إلى مطلع قصيدة الشماخ بن ضرار ومقارنته بما أوردناه من قصيدة ولد الطلبة تزكي ما ذهبنا إليه»[٢] .

وفضلاً عن معارضة ابن الطلبه لبعض نصوص الشعر الجاهلي المشهورة، فقد رأى «ابن الحسن» أن ما قام به ابن الطلبه في محاذاته لنصوص الشعر الجاهلي يتجاوز حدود المعارضة الغرضية المعروفة؛ إذ إنه «قد أنشأ نصوصه اعتماداً على سمات أسلوبية واضحة في الشعر الجاهلي هي المعجم العتيق، والتشبيه الحسي، والقصيدة المركبة.. ولكنه بالمقابل حذف –على المستوى الغرضي - عناصر كثيرة من هذه القصيدة فلم يتناولها البتة، وأهمها الخمر والحرب والخيل»[٣].

وعموماً، يمكن القول إن شعراء موريتانيا قد رجعوا في عملية إبداع شعرهم إلى التراث الشعري القديم، وهم -رغم انعزالهم الزماني والمكاني - كانوا مرتبطين بالتراث القديم أشد الارتباط؛ بل هم مفتونون به، حتى رأى عدد من الباحثين المعاصرين أن معارضات ابن الطلبة للشعر الجاهلي وغيره أثبتت أن الشعراء الشناقطة كانوا سباقين في بعث الشعر العربي في العصر الحديث؛ إذ «كان هؤلاء الصحراويون المنعزلون أول من وعى انحطاط الأدب وعياً صريحاً غير متأثر بالمؤثرات الأجنبية ، وقد حاولوا النهوض به من عثرته بالاعتماد على مقومات عربية ، فكان لهم من النجاح شيء غير قليل»[٤].

---

(١) ينتأى : من الناي . تخلج : تشغل. الأشطان : جمع شطن ، وهو الحبل . النوى : البعد . مخلج : اسم مصدر تخلج.

(٢) عبد العزيز السنبل، ابن الطلبة اليعقوبي، (مقال منشور عن الشعر الموريتاني في موقع الجزيرة على شبكة الإنترنت : الجزيرة نت). أما قصيدتا ابن الطلبة وقصيدتا الشماخ بن ضرار وحميد بن ثور المعارضتان، فقد وردت كلها في الوسيط : (ص٩٥ - ١٤٧) كما وردت فيه لامية للأعشى، كان ابن الطلبة قد عارضها، مع أنّ صاحب الوسيط لم يذكر أنها معارضة لها. راجع : الشنقيطي، الوسيط، (ص ١٤٧ -١٦٣).

(٣) ابن الحسن، الشعر الشنقيطي، (ص ٤٠٠).

(٤) أحمد بن الحسن، أسلوب امحمد بن الطلبة اليعقوبي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، (ص٨١).

٢ــ الإشادة بالمدارس التقليدية (المحاضر) وذكر مُقرَّراتها العلمية:

إذا كان «لكتب المختارات الأدبية التي ألفت في الشرق الإسلامي صداها في المغرب الإسلامي ؛ إذ قرأها أدباء المغرب واستوعبوها، وحذوا حذوها في التأليف»[١].. فإن الشعراء الشناقطة – وهم جزء من المغرب الإسلامي - فعلوا الشيء نفسه ؛ إذ عبروا في نصوص كثيرة لهم عن عشقهم الشديد لمصادر التراث العرب الإسلامي، مبدعين نصوصاً شعرية تعكس ارتباطهم بالتراث العربي القديم، ورغبتهم العارمة في امتياح المعاني الشعرية منه.

ففي هذا المبحث نقرأ نصوصاً كثيرة لعدد من الشعراء وهم يعرضون وصفاً لا يخلو من دقة وطرافة للظروف الدراسية التي عاشوها في أعرشة محاضر[٢] بلدهم وخيامها عبر مراحلهم الدراسية المختلفة.

ومن الشعراء الذين خلّدوا في شعرهم نصوصاً اشتهرت بنقل صورة مصغرة تحمل الكثير من التفاصيل المهمة عن الواقع العلمي والمعيشي لهذه المحاضر، الشاعر «ابن الشيخ أحمدو بن سليمان»[٣]، الذي يبالغ في وصف أهل زمانه، من خرّيجي محاضر شنقيط، متأسفاً على زمانه الغابر الذي قضاه في هذه المحاضر ومتحسّراً عليه، متمنياً عودته، مُسلّياً نفسه بتعداد الفنون والكتب التي درسها في هذه المحاضر.. كما في رائيته التالية التي يَحِنُّ فيها إلى المحضرة وطلابها، معلناً عشقه الشديد لكتب التراث العربي القديم التي درسها في مدارس بلده التقليدية، فيقول[٤]: **[الطويل]**

فَمَنْ لِي بِفِتْيَانٍ كِرَامٍ أَعِزَّةٍ	**يَكُونُونَ أَصْحَابِي وَأَصْحَبُهُمْ دَهْرَا**
يَخُوضُونَ فِي كُلّ العُلُومِ بِفَهْمِهِمْ	**فَهَذَا بِذَا أَدْرَى وَذَاكَ بِذَا أَدْرَى**

(١) عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، (ط/ دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥م، ص١٧٧).

(٢) المحاضر: هي جمع لكلمة محضرة: أي واحدة من المدارس التقليدية المعروفة في موريتانيا منذ مئات السنين بتقديم العلم والثقافة العربية الإسلامية لجميع من يلتحقون بها كباراً أو صغاراً، وهي لا تزال موجودة حتى هذا اليوم، رغم هيمنة التعليم الحديث على حياة سكان موريتانيا ؛ بل بعض هذه المحاضر يعيش ازدحاماً من كثرة الرواد من مختلف الجنسيات العربية والأجنبية. راجع: بحثاً مفيداً للأستاذ الراحل: محمد المصطفى بن الندى، بعنوان: «دور المحاضر في موريتانيا» (مرقون بالمعهد الموريتاني للبحث العلمي بنواكشوط).

(٣) هو الشيخ سيد محمد بن الشيخ أحمدو بن سليمان الديماني: شاعر مُجيد، وعالم صوفي. اشتهر بلقب «اباه ديدي». له مؤلفات منها: «شرح على ألفية ابن مالك»، و«تعليق على أبواب مختصر خليل». هاجر إلى المغرب مع بداية احتلال فرنسا لموريتانيا، ولما احتُلت المغرب من طرف فرنسا رجع إلى بلاده في ذي القعدة سنة ١٣٦٣هـ وهو ابن ٧٤ سنة، وظل مقيماً بها حتى وفاته في عام ١٣٦٩هـ. له ديوان شعر أكثره في الزهد والتصوف والحكمة، وهو «يدل على ذوق صوفي عميق». راجع: ديوانه بتحقيق: آمنة بنت محمد محمود، (بحث مرقون بالمعهد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية بنواكشوط، ٢٠٠٠، ص١١).

(٤) ديوان ابن الشيخ أحمد بن سليمان، (ص١٠).

فَمِــنْ كَاتِــبٍ قِفّــاً طَــوِيلاً وكَاتِــبٍ   عُلُــومَ أُصُــولَ الفِقْــهِ يَجْعَلُهَــا ذُخْــرَا

وَمِــنْ كَاتِــبٍ «بَانَــتْ سُــعَادُ»[٣] وَكَاتِــبٍ   «خَلِيلَيَّ مُرَّا»[١]، أَوْ «قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى»[٢]

فَمِــنْ كَاتِــبٍ «قِــفْ بِالــدِّيَارِ»[٦] وَقَــارِئٍ   «أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى»[٤]، أَوْ «سَمَا لَكَ»[٥] إِذْ يَقْرَا

وَمِــنْ مُنْــشِدٍ يَــشْدُو بِأَحْــسَنِ صَــوْتِهِ   «دَعَا بِاسْمِ لَيْلَى»[٧] أَوْ «إِذَا مُضَرُ الحُمْرَا»»[٨]

---

(١) يشير إلى مطلع قصيدة امرئ القيس:

خليلـيَّ مـرا بـي علـى أمِّ جـندب   نَقــضِّ لــبانات الفــؤاد المعــذَّبِ

راجع: ديوانه، (ص٤١).

(٢) يشير إلى مطلع معلقة امرئ القيس:

قفـا نبك مـن ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بـين الدّخـول فحوملِ

راجع: ديوانه، (ص٨).

(٣) يشير إلى مطلع نبوية كعب بن زهير:

بانـت سـعاد فقلبـي الـيوم متبـول   متــيّم إثــرها لم يُفــد مكــبول

راجع: ديوانه، (ص١٠).

(٤) يشير الشاعر إلى مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى، ديوانه، (ص٤):

أمــن أم أوفــى دمــنة لم تكلــم   بحــــومانة الــــدراج فالمتــــثلم

(٥) يشير الشاعر إلى مطلع امرئ القيس، ديوانه، (ص٥٦):

سما لـك شـوق بعـد ما كان أقصرا   وحلـت سـليمى بطـن قـو فعرعـرا

(٦) يشير إلى قول زهير بن أبي سلمى:

قف بالـديار التي لم يعفها القدم   بلــى وغيّــرها الأرواح والــديم

راجع: ديوانه، (ص١٤٥).

(٧) يشير إلى مطلع قصيدة مشهورة للمجنون، وهو:

وَدَاعٍ دَعَـا إِذْ نَحْنُ بِالخَيْفِ مِنْ مِنًى   فَهَــيَّجَ أَحْــزَانَ الْفَــؤَادِ وَمَـا يَــدْرِي

دَعَــا بِاسْــمِ لَيْلَــى غَيْــرَهَا فَكَأَنَّمَـا   أَطَـارَ بِلَيْلَـى طَائِـراً كَـانَ فِـي صَـدْرِي

يُـنَادِي سِــوَاهَا أَسْـخَنَ اللهَ عَيْـنَهَ   وَلَيْلَــى بِــأَرْضٍ عَـنْهُ نَازِحَــةٌ تَغْـرِي

راجع: ديوان المجنون (قيس بن الملوح)، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، (ط/ دار مصر للطباعة - القاهرة، دت، ص ١٦٣ -١٦٤).

(٨) لعله يشير إلى قول اسحاق الموصلي: أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (دار الجيل، بيروت ١٤١١هـ/١٩٩١م).

إذا مــضر الحمــراء كانــت أرومــتي   وقــام بنــصري دارم وابــن خــازم

راجع: الأغاني، ج/١٤... مضر الحمراء: هي قبائل مُضر.

وَمِنْ مُعْرِبٍ يُرْمَى فَيَعْرِبُ كِلْمَةً ... مِنَ الْبَيْتِ إِذْ يُرْمَى وَيَسْقُطُ فِي الأُخْرَى[١]

فَمِنْ قَائِلٍ هِيَ اسْمُ كَانَ وَقَائِلٍ ... لَقَدْ حَازَ هَذَا بِالْمُجَاوَرَةِ الْجَرَّا[٢]

وَمِنْ كَاتِبٍ عِلْمَ الْبَيَانِ وَشَارِحٍ ... لِكَاتِبِهِ الإِنْشَاءَ وَالْحَدَّ وَالْقَصْرَا[٣]

وَمِنْ كَاتِبٍ عِلْمَ الْبَدِيعِ وَمُظْهِرٍ ... لِكَاتِبِهِ التَّدْبِيجَ وَاللَّفَّ وَالنَّشْرَا[٤]

وَمِنْ كَاتِبٍ عَكْسَ النَّقِيضِ مُكَرِّرٍ ... لِكَيْفِيَّةِ الْكُبْرَى وَكَمِّيَّةِ الصُّغْرَى[٥]

وَمِنْ كَاتِبٍ عِلْمَ الْحِسَابِ بِخَطِّهِ ... إِذَا خَطَّهُ قَالُوا لَهُ زِدْ هُنَا صِفْرَا[٦]

وَمِنْ حَامِلٍ «عَيْشاً» كَثِيراً لِقَوْمِهِ ... وَمِنْ حَامِلٍ لَحْماً وَمِنْ حَامِلٍ تَمْرَا[٧]

إذ نقرأ في هذا النص استطراداً مطولاً من الشاعر في وصف محاضر بلده، وما يدرسه الطلاب فيها من مقررات علمية، تجمع بين الكثير من الفنون، كأصول الفقه، وفروع الفقه المالكي، الذي سمى الشاعر طالبه بـ«كاتبٍ قفاً»؛ لأن «القِفَّ» هو المقطع الواحد من كتاب: **«مختصر خليل»**[٨]، وقد يكون صفحة أو

---

(١) يُرمى: عامية بمعنى: يُحاجى: يجرى له اختبار.

(٢) يشير الشاعر إلى أجوبة من يُحاجى من طلاب المحاضر في النحو، مستعرضاً أبواباً من النحو.

(٣) يشير إلى أبواب مشهورة في علم البيان هي: الإنشاء: وهو ضربان: طلب وغير طلب، وهو أنواع: منها: التمني، والاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء. (القزويني، الإيضاح، (ص١٠٧ -١١٨). الحدّ: .. القصر: هو قصر الموصوف على الصفة، أو الصفة على الصفة، مثل: ما زيد إلا كاتب، وما الكاتب إلا زيد. (القزويني، الإيضاح، (ص٩٧).

(٤) يشير إلى أبواب مشهورة في علم البديع هي: التدبيج: هو أن يكون في معنى من المدح أو غيره ألوان، مثل قوله تعالى: (وغَرَابِيبُ سُود). (القزويني، الإيضاح، (ص٢٦٢). اللف والنشر: هما ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الإجمال، ثم ذكر ما لكل واحد من غير تعيين ثقة بأن السامع يرده إليه. (القزويني، الإيضاح، (ص٢٧٤).

(٥) يشير إلى مسائل في علم المنطق، مثل علم النقيض: ومثاله: نهض القائم زيدٌ. والكيفية الكبرى ضد الصغرى. والكمية الصغرى: هي الجملة من الشكل، والشكل مثل: العَالَم متغيّر، والمتغير حادث. وهذه المسائل كلها تعد من المباحث المشهورة في علم المنطق.

(٦) يشير إلى علم الحساب ومصطلحاته من أعداد وأصفار.

(٧) عيشاً: عامية تعني وجبة محلّية معروفة تُصنع من دقيق الحبوب المطبوخ والممزوج باللبن الحليب.

(٨) هو كتاب مشهور في فروع الفقه المالكي: وهو من المقرّرات الأساسية في الكثير من المحاضر الموريتانية. ومن المقولات المشهورة قديما عندهم فيه: «نحن مالكيون خليليون، إن ضلّ خليلٌ ضللنا».. وهو ما يعكس حجم اتّباعهم الكبير لهذا المختصر الفقهي، وتقليدهم الشديد للأحكام الواردة فيه. أما مؤلف هذا الكتاب فهو خليل بن إسحاق المصري، المالكي، توفي (٧٧٦هـ/ ١٣٧٤م).

أكثر.. هذا فضلا عن النحو والشعر الجاهلي والإسلامي ونصوصهما المشهورة، إلى جانب علم الحساب والمنطق، والبلاغة العربية بفنونها المختلفة.

ويستعرض الشاعر: «ابن الشيخ سيديا» الكتب العلمية التي درسها في محاضر بلده، متذكراً سمره المحضري مع زملائه طلاب المحاضر؛ إذ كانوا يسهرون طول الليل على ضوء ألسنة اللهب التي يشعلونها في الخشب، وذلك شغفاً منهم بتدارس مضمون هذه الكتب، التي جمعت بين فنون كثيرة، يعدِّدها الشاعر عدَّ الخبير المتقن، وذلك في قوله الآتي من إحدى قصائده المطوّلة[1]: **[الوافر]**

وَكَـــمْ سَـــامَرْتُ سُـــمَّاراً فُـــتُوّاً ... إِلَـى الْمَجْـدِ انْـتَمَوْا مِـنْ مَحْـتَدَيْنِ

حَـوَوْا أَدَبـاً عَلَـى حَـسَبٍ فَدَاسُـوا ... أَدِيـمَ الفَـرْقَدَيْنِ بِأَخْمُـصَيْنِ

أُذَاكِـرُ جَمْعَهُـمْ وَيُذَاكِرُونِـي ... بِكُـلِّ تَخَالُـفٍ فِـي مَذْهَبَـيْنِ

كَخُلْـفِ اللَّـيْثِ وَالـنُّعْمَانِ طَـوْراً ... وَخُلْـفِ الأَشْـعَرِيِّ مَـعَ الْجُوَيْنِـي

وَأَوْرَادِ الْجُنَـيْدِ وَفِـرْقَتَيْهِ ... إِذَا وَرَدُوا شَـرَابَ الْمَـشْرَبَيْنِ

وَأَقْـوَالِ الْخَلِـيلِ وَسِـيبَوَيْهِ ... وَأَهْلَـيْ كُـوفَةٍ وَالأَخْفَـشَيْنِ

نُوَضِّـحُ حَـيْثُ تَلْتَـبِسُ الْمَعَانِـي ... دَقِـيقَ الْفَـرْقِ بَـيْنَ الْمَعْنَيَـيْنِ

وَأَطْـوَاراً نَمِـيلُ لِذِكْـرِ دَارَى ... وَكِـسْرَى الْفَارِسِـيِّ وَذِي رُعَـيْنِ

وَنَحْـوَ الـسِّتَّةِ الـشُّعَرَاءِ نَـنْحُو ... وَنَحْـوَ مُهَلْهَـلٍ وَمُرَقَّـشَيْنِ

فَـشِعْرَ الأَعْمَيَـيْنِ إِذَا أَرَدْنَـا ... وَإِنْ شِـئْنَا فَـشِعْرَ الأَعْـشَيَيْنِ

وَنَـذْهَبُ تَـارَةً لأَبِـي نُـوَاسٍ ... وَنَـذْهَبُ تَـارَةً لابْـنِ الْحُـسَيْنِ

فمن الواضح لنا في هذا النص أن صاحبه يستحضر جيداً أسماء الكثير من الفنون التي درسها في المدارس التقليدية في بلده؛ إذ تعكس القائمة التي يعرضها الشاعر في المقطع السابق -الذي اقتطعناه من نص مطول في الفخر - شمولية المعرفة الشنقيطية وتنوعها في ذلك الوقت؛ فهي تجمع بين مختلف الفنون

---

[1] ديوان سيد محمد بن الشيخ سيديا، تحقيق: عبد الله بن سيديا، والناجي فال بن سيدي، مدرسة المعلمين العليا بنواكشوط، ١٩٨٣م، (ص ٩٦).

بصدر رحب، لا يرى غضاضة في تعلم جميع الفنون المتاحة، طالما أن الطالب يجد من يعلمها له، فالفقه الإسلامي بأصوله وفروعه، وبعلمائه المشهورين في مراحله التاريخية المختلفة، يبدو حاضرا في مناقشات الشاعر ابن الشيخ سيديا مع زملائه طلاب المحاضر، إلى جانب العقيدة والفكر الإسلامي، والتصوف، واللغة والنحو، والشعر العربي بعصوره المختلفة.. من دون أن يؤدي هذا الكم الهائل من المعارف المتنوعة إلى اختلاف فكري بين هؤلاء الطلاب؛ بل إنهم استفادوا من تنوع هذه المعارف التي يدرسونها في بناء شخصيتهم العلمية المحضرية، التي تؤمن بالتنوع والاختلاف.

٣ ـ عشق الكتب.. وأمهات التراث خاصة:

يعبر عدد من الشعراء، الذين تمكنا من جمع مادة شعرية لهم، عن عشقهم للحياة العلمية لمحاضر بلدهم التي درسوها فيها، رغم صعوبة هذه الظروف وشظف العيش فيها في أحيان كثيرة. ومن هؤلاء الشعراء: ابن أحمد المبارك القناني[١]، الذي يعرب عن حنينه إلى المحضرة الموريتانية وتشوّقه الدائم إليها؛ إذ وجدنا له قصيدة تقطر شوقاً إلى أيامه المحضرية السالفة وحنيناً إليها، متذكراً إقامته الدراسية في محضرة «الصَّفرة» الشهيرة، مادحاً شيوخها وطلابها بالتفاني في طلب العلم، وإكرام زائريهم.. ومنها قوله[٢] :

[الطويل]

أَبَى لِيَ أَنْ أَصْبُو إِلَى الْخُرَّدِ الدَّهْرَا ... وأَنْ آلَفَ النَّوْمَ الْخَيَالُ مِنَ «الصَّفْرَا»[٣]

فَمَا هُوَ مِنْ لَيْلَى وَلاَ أُمِّ عَامِرٍ ... ومَا هُوَ مِنْ سَلْمَى وَلاَ هِنْدُ لاَ بِشْرَا

تَنَسَّكْتُ عَنْ وَصْلِ الْخَرَائِدِ بُرْهَةً ... وَآلَتْ لِيَ الصَّفْرَا فَطَعْتُ لَهَا الأَمْرَا

فَسَلَّمْتُ مَقْهُوراً بِبَرْحِ غَرَامِهَا ... كَمَا فَعَلَتْ قَبْلِي بِكُلِّ فَتىً قَهْرَا

وَسَفْرٍ بِمَوْمَاةٍ تَمَطَّوْا لِزَوْرِهَا ... نَجَائِبَ مِنْ قَفْرٍ يَسِرْنَ إِلَى قَفْرَا

بِهَا فِتْيَةٌ آوَوْا طَرِيقَةَ مَالِكٍ ... كَمَا مَالِكٌ آوَى طَرِيقَ أَبِي الزَّهْرَا

---

[١] هو الشاعر الفقيه محمد عبد الرحمن بن أحمد المبارك القناني: ولد سنة ١٢٦٥هـ، وتوفي سنة ١٣٢٠هـ ، وهو خرِّيج محضرة «الصفرة». راجع: الندى، دور المحاضر في موريتانيا، (ص١٤٦).

[٢] الندى، دور المحاضر في موريتانيا، (ص١٤٦).

[٣] الصفراء: تعني محضرة معروفة ومشهورة في موريتانيا، وهي في الأصل ممدودة، ولكن الشاعر قصرها ضرورة، ومن المعروف أن قصر الممدود في الشعر ضرورة حسنة وجائزة.

بِتَدْرِيسِ ذِي فِقْهٍ وَنَحْوِ ابْنِ مَالِكٍ وَنَصٍّ بِتَصْنِيفِ السَّنُوسِيِّ فِي الْكُبْرَى
فَإِنْ تَلْقَهُمْ تَلْقَى مِعَمّاً وَمِخْوَلاً وَقَاضٍ وَذَا تَقْوى وَمَنْ يَأْلَفِ الصَّبْرَا
كَأَنَّهُمُ وَهْناً مِنَ اللَّيْلِ رُكَّعاً عَرَاجِينَ جَنَّاتٍ حَمَتْهَا السّرَا هُصْرَا
فَذَا قَائِمٌ يَبْكِي وَذَاكَ مُؤَذِّنٌ وَذِي فِتْيَةٌ تَقْرَأُ وَذِي أَضْيُفٌ تُقْرَى

ففي هذا النص يعبر الشاعر عن صبابته وحنينه إلى محضرته التي كان يدرس فيها وانقطع عنها لسبب من الأسباب. ومن المعروف أن محضرة «الصفراء» التي يحن إليها الشاعر «القناني» في النص السابق كانت مدة قرون عديدة منارة شامخة من منارات العلم والثقافة في موريتانيا؛ بل يرى أحد الباحثين أنها «أُمٌّ للكثير من محاضر البلاد»[1].. ولذلك لا نستغرب أن يخفق قلب هذا الشاعر في الحنين والشوق إليها، لتجود قريحته بمدح شيوخها وطلابها، وكأنه يقوم بهذا الحنين والمدح رداً للجميل ووفاءً بالعهد لهذا الصرح العلمي العريق، الذي يبدو أن له مِنّة عظيمة على صاحب هذا النص.

٤ـ مدح الكتب وتقريظها:

يأخذ شغف شعراء موريتانيا بالمقرَّرات العلمية التي درسوها في محاضر بلدهم شكلاً آخر، يعبر عن حُبّهم الشديد للثقافة العربية الإسلامية، وتعلقهم الفطري بمصادرها التراثية. وذلك عندما نرى بعضهم يعرب عن فرحته العارمة بحصوله على بعض الكتب العلمية المعينة، ولاسيما حين يتعلق الأمر ببعض أمهات التراث العربي الإسلامي.. فهم يعبرون في قصائد عديدة عن فرحتهم الغامرة بالحصول على هذه الكتب بعد طول انتظار وصولها من رحلتها الطويلة، التي بدأتها من بلاد المشرق النائية لتحط رحالها أخيراً في أقصى بلاد المغرب، بين أعرشة المحاضر الشنقيطية وخيامها.

ومن هؤلاء الشعراء: ابن احميِّد الديماني[2]، الذي يعبر في المقطوعة التالية عن فرحه الشديد بحصوله على كتاب **«فتح الباري بشرح صحيح البخاري»** لمؤلفه **ابن حجر العسقلاني**؛ إذ يبالغ في مدحه لهذا

---

(١) الندى، دور المحاضر في موريتانيا، (ص١).

(٢) هو محمذ بن احميّد الديماني (١٢٩٨ -١٣٥٨هـ): عالمٌ موريتاني مشهورٌ، وشاعرٌ مقلٌّ. له مؤلفات عديدة في الفقه والحديث والسيرة النبوية. ومنها ألفية في مصطلح الحديث تسمى «طريقة الصلاح وجالبة الفلاح الآتية من الحديث بالاصطلاح»، وهي نظم لكتاب «تقريب النووي» - وهي ما تزال مخطوطة كحال غيرها من مؤلفات هذا الشاعر العالم بمكتبتنا الشخصية - . وله ديوان شعر ضاع منه الكثير، وما بقي منه يزيد على (٣٠٠ بيت) بقليل، وأكثره مدحٌ ونصحٌ وإرشادٌ. وقد سبق أن جمعناه وحققناه تحقيقاً أولياً أثناء تخرجنا في جامعة نواكشوط في العام الجامعي: (٢٠٠٤ -٢٠٠٥).

الكتاب ومؤلفه، معرفاً بهما، ومعدداً أهم مؤلفات ابن حجر الأخرى، خاتماً بالدعاء له بالمغفرة، وحامداً لله الذي «صيّر هذا الكتاب الجليل في يده».. كما في قوله[١]: **[الكامل]**

إِنِّي جَذِلْتُ وَطُرِّدَتْ أَكْدَارِي ... لَمَّا سَمِعْتُ قُدُومَ فَتْحِ الْبَارِي

مِنْ مِصْرَ أَقْبَلَ نَحْوَنَا مِنْ بَعْدِمَا ... بَجَحَتْ بِهِ مِصْرٌ عَلَى الأَمْصَارِ

فَزَمَانُنَا مُتَبَجِّحٌ وَمَكَانُنَا ... فَهُمَا حُلَى الأَعْصَارِ وَالأَقْطَارِ

جَمَعَ الإِمَامُ بِهِ الْعُلُومَ فَكَادَ أَنْ ... يُغْنِي الْوَرَى عَنْ سَائِرِ الأَسْفَارِ[٢]

لله جَامِعُهُ شِهَابُ الدِّينِ مَنْ ... حَجَرٌ أَبُوهُ وَحَافِظُ الأَخْبَارِ

مُنِحَ «الإِصَابَةَ» مَعْ «بُلُوغِ مَرَامِهِ» ... وَ«الْفَتْحَ» فَتْحَ الْبَارِئِ الْقَهَّارِ[٣]

وَبِعَسْقَلاَنَ جُدُودُهُ عَجَباً لَهُ ... مِنْ عَسْقَلاَنِيٍّ يُظَنُّ «بُخَارِي»[٤]

سَمَحَ الإِلَهُ لَهُ وَبَرَّدَ لَحْدَهُ ... وَأَحَلَّهُ مُتَلأْلأَ الأَنْوَارِ

وَالْحَمْدُ لِلْبَارِي مُصَيِّرِ فَتْحِهِ ... بِيَدِي يُوَضِّحُ سُنَّةَ الْمُخْتَارِ

صَلَّى عَلَيْهِ اللهُ مَا جَذَلَ الَّذِي ... كَانَتْ أَحِبَّتُهُ مِنَ الزُّوَّارِ

وبالأسلوب السابق نفسه، يعبر الشاعر ابن احميِّد الديماني أيضاً، عن غبطته العارمة بحصوله على كتابيْ: **«مشارق الأنوار»**، و**«الشِّفَاء»**، وهما من تأليف **القاضي عياض** (ت٥٤٤هـ). إذ يقول مقرظاً لهما، ومشيداً بأهميتهما العلمية، وداعياً لمؤلفهما بحلول الجنة (دار المقامة) في الآخرة[٥]: **[الكامل]**

---

(١) ديوان ابن أحميد الديماني، (ص٤١ -٤٢).

(٢) الأسفار: جمع سَفْر: كتاب.

(٣) الإصابة: يقصد بها كتاب «الإصابة في تمييز الصحابة»، وهو مطبوع في أربعة مجلدات. وبلوغ مرامه: يقصد بها كتاب «بلوغ المرام من أدلة الأحكام» للمؤلف نفسه، وهو أيضاً مطبوع في مجلد واحد. أما «فتح الباري» فهو مطبوع في ثمانية مجلدات، وربما تزيد بعض طبعاته على العشرة من المجلدات، وهو أيضاً لابن حجر (أحمد بن علي) العسقلاني، الشافعي، (ت ٨٥٢هـ).

(٤) يشير إلى الإمام محمد بن إسماعيل البخاري (ت ٢٥٦هـ): وهو عالم حافظ ضابط للحديث النبوي الشريف، من أشهر كتبه المطبوعة: «الجامع الصحيح»، و«الأدب المفرد».

(٥) ديوان ابن أحميد الديماني، (ص٤١).

بُـشْرَى لَـنَا بِـ«مَـشَارِقِ الأَنْـوَارِ» إِنَّ الْمَـشَارِقَ فَـرْتَنَايَ نَـوَارِي
إِنَّ الْمُـوَطَّأَ وَالـصَّحِيحَيْنِ انْجَلَـى عَـنْهَا الْعَمَـى بِمَـشَارِقِ الأَنْـوَارِ
وَعَلَـيَّ بِالْجَمْـعِ الَّـذِي يُدْعَـى «الـشِّفَا» إِنِّـي أُوَارِي بِالـشِّفَاءِ أُوَارِي
فَجَـزَى «عِيَاضـاً» ربُّـهُ خَيْـرَ الْجَـزَا يَـوْمَ الْجَـزَاءِ مُعَـدَّلاً بِعُقَـارِ[1]
وَأَحَلَّـهُ دَارَ الْمُقَامَـةِ سَـاكِناً فِـي جَـنَّةِ الْمَـأْوَى بِخَيْـرِ دِيَـارِ
بِمُحَمَّـدٍ صَـلَّى عَلَـيْهِ اللهُ مَـا طُـرِدَ الدُّجَـى بِمَـشَارِقِ الأَنْـوَارِ

فالمقطوعتان السابقتان، تُعدان - من وجهة نظرنا - مثالاً واضحاً على الإعجاب الشديد الذي ينظر به أحد شعراء المحاضر الشنقيطية إلى كتب التراث العربي الإسلامي القادمة عبر رحلة شاقة من المشرق العربي نحو هذه المحاضر المتعطشة للمعارف العربية عامة، والمشرقية منها خاصة. أما حينما يتعلق الأمر بتقريظ بعضهم لمؤلفات بعض، فإن النصوص تُعدُّ بالعشرات، إن لم نقل المئات..!

ومن المقطوعات الشعرية التي اهتمت بتقريظ بعض الكتب العلمية، قول الشاعر: ابن أحمد يوره الديماني[2]، مقرظاً تأليفاً لم يسعفنا الحظ في التمكّن من معرفة اسمه؛ لكنه من تأليف «ابن الصَّبَّار المجلسي[3]»، وهو أحد العلماء المعاصرين له[4]:

---

[1] القاضي عياض: هو أبو الفضل عياض بن موسى بن عياض اليحصبي الأندلسي، قاض من أشهر قضاة المذهب المالكي في الأندلس والمغرب. له مؤلفات كثيرة. (ت ٥٤٤هـ). وقد عدد منها الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى كتابين هما: كتاب «مشارق الأنوار»: كتاب في تفسير غريب الموطأ وصحيحي البخاري ومسلم وضبط ألفاظها، وهو مطبوع في مجلدين. أما «الشفاء»: فهو كتاب: «الشفا في التعريف بحقوق المصطفى»، وهو مطبوع في مجلد واحد. أُواري بالشفا: أي أصرف بكتاب الشفاء. أواري: بالفتح، عطشي. عُقار: خمر.

[2] هو المحمّد بن أحمد يُوره الديماني: شاعر مشهور، وعالم فقيه. من شعراء موريتانيا المخضرمين الذين عاشوا بين نهاية القرن ١٣هـ وبداية القرن ١٤هـ. «اشتهر بنزعته البديعية والشعبية في شعره؛ إذ مزج فيه بين العامية والفصحى مزجاً لا تنقصه القدرة الفنية والتمكّن من أساليب القول». (ت ١٣٤٠هـ/١٩٢٢م). له ديوانا شعر(فصيح وعامي)، وهما مرقونان في مكتبات أهلية عدة بموريتانيا. راجع: ولد اباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، (ص٨٠ و ٦٤).

[3] هو الشريف بن سيد أحمد بن الصبَّار المجلسي: عالم مؤلف، توفي سنة ١٣٤١هـ. راجع: ديوان ابن أحمد يوره الديماني، (ص٤٩).

[4] ديوان ابن أحمد يوره الديماني، (نسخة مرقونة، ص٤٩).

[البسيط]

فَـاقَ التَّـصَانِيفَ يَاقُـوتٌ أَتَـيْتَ بِـهِ ... بَـيْنَ الْيَوَاقِـيتِ مَفْهُـوماً وَمَـنْطُوقَا

لَـمْ يُلْـفَ صَـعْباً بَغِيـضاً مِـنْ صُـعُوبَتِهِ ... كَـلاًّ وَلَـمْ يُلْـفَ بِالأَفْكَـارِ مَطْـرُوقَا

أَصْـبَحْتَ كَالأَصْـبَحِيِّ الْـيَوْمَ مُتَّـبِعاً ... تِلْـكَ الْمَكَـارِمَ لاَ شَـاءً وَلاَ نُـوقَا[1]

وَالْحَـالُ تُولِـي يَمِيـناً غَيْـرَ كَاذِبَـةٍ ... أَنْ لاَ يَـزَالَ بِعَـيْنِ النَّـصْرِ مَـرْمُوقَا

وَالْمَـرْءُ يَأْتِـي بِمَـا قَـدْ فَـاتَ تَكْمِلَـةً ... بَعْـدَ الإِمَـامِ إِذَا مَـا كَـانَ مَـسْبُوقَا

أما الإشادة الأكبر من طرف الشاعر ابن أحمد يوره ببعض مؤلفات شيوخه، فقد جاءت في تقريظه لكتاب «**عمدة المتنطّق**» في علم المنطق، للقاضي: «**ببّها**»[2]؛ إذ يبالغ الشاعر كثيراً في تفضيله لهذا الكتاب، حتى إنه يفضله على جميع ما ألفه القدماء في علم المنطق[3]: [الكامل]

هَـذِي سُـطُورٌ مِـنْ وَرَاءِ سُـتُورِهَا ... حَـشْوٌ عَلَـى مَـا أَلَّـفَ الْقُـدَمَاءُ

تَـبْدُو فَتَحْـسَبُهَا غَدِيـراً أَوَّلاً ... وَإِذَا تُخَـاضُ فَإِنَّهَـا الـدَّأْمَاءُ

وربما أدى الحرص على إعارة الكتب إلى حصول بعض المشاعرات الطريفة بين الشيوخ الشناقطة وطلابهم؛ إذ أحياناً يُحرج أحد الشيوخ بسبب طلب طلابه منه إعارتهم بعض الكتب العلمية النادرة، فيرد الشيخ بأن هذا الطلب مبخلةٌ بالنسبة إليه؛ لأن الكتاب المطلوب منه كتاب عزيز على نفسه؛ فهو لؤلؤة قلبه وسواد عينيه؛ مما يعني استحالة أن يُعير الإنسان قلبه، لكن لما كان صاحب هذا الطلب أيضاً شخصاً عزيزاً على هذا الشيخ؛ لأنه أحد طلابه المحببين إليه، هان عليه أن يُعيره الكتاب الذي طلبه، على الرغم من المعاناة العظيمة لنفسه، بسبب مفارقتها لهذا الكتاب العزيز عليها.. كما في الأبيات التالية للشاعر: حُرمه بن

---

(١) الأصبحي: يقصد به الشاعر الإمام مالك بن أنس (ت١٧٩هـ): وهو مؤسس مذهب الفقه المالكي، الذي هو أحد المذاهب الفقهية الأربعة المتبوعة عند أهل السنّة والجماعة.

(٢) هو محمد فال بن محمذ بن أحمد بن العاقل الديماني: اشتهر بلقب «بَبَّها»، وهو عالم مشهور، أديب متصوف، وهو — مع ذلك - قاضٍ معروف، (وهو عم الشاعر ابن أحمد يوره و شيخه). برز في علوم القرآن والفقه، وفي العلوم العقلية مثل الأصول والمنطق. (ت ١٣٣٤هـ/١٩١٦م). راجع: ألفية ابن مالك مع احمرار ابن بونا، (ملحق التراجم، ص٢٨١).

(٣) ديوان ابن أحمد يوره الديماني، (ص٤٩).

عبد الجليل[١]، في رده على الشاعر: ابن الطلبه اليعقوبي، الذي سأله إعارة كتاب: «**تبصرة الأحكام**» لابن فرحون[٢]: **[البسيط]**

يَـــابْنَ الْمَـــشَايِخِ وَالأَشْـــيَاخُ أَسْـــلاَفُهْ   جَـــزَاءُ مَـــنْ يُـــسْعِفُ الْعَـــافِينَ إِسْـــعَافُهْ

لَكِـــنَّ تَبْـــصِرَةَ الْحُكَّـــامِ مَـــبْخَلَةٌ   وَلُؤْلُـــؤاً وَسَـــوَادُ الْقَلْـــبِ أَصْـــدَافُهْ

وَمَـــنْ أَعَـــارَ سَـــوَادَ الْقَلْـــبِ أَتْلَفَـــهُ   لَكِـــنْ يَهُـــونُ عَلَيْـــنَا فِـــيكَ إِتْلاَفُـــهْ

وعموماً، نرى أن هذا النوع من الشعر، يعكس جزءاً مهماً من حرص القوم على العلم، ورغبتهم الخالصة في تأمين الحصول على مختلف المصادر العلمية، التي يستطيعون الحصول عليها بأي وسائل ممكنة.

ملاحظات ختامية:

من خلال هذه اللمحة التحليلية عن حضور التراث العربي القديم في أشعار الموريتانيين في القرون الماضية نستطيع تقديم بعض الملاحظات المختصرة على النحو التالي:

١ـ لم يفتأ أصحاب الدواوين الشعرية التي توقفنا معها في هذا المقال يعربون عن ولعهم بالمدونة الشعرية القديمة؛ معلنين تسليمهم لها بالريادة الفنية، والصدارة التاريخية؛ إذ هي — في نظرهم - مصدر كل إبداع، ووجهة كل شاعر متأخر ينشد الاستفادة من أساليب الشعر القديم.

٢ـ أسهم المحيط العلمي للمدارس التقليدية (المحاضر) في ربط الشعراء بالتراث العربي الإسلامي، والنظر إلى عامة مصادر هذا التراث على أنها المقوّم الوحيد، والرافد الثقافي الأساسي للشخصية الشنقيطية، ومن ثَمّ يجب تمثّله، والحرص على الرجوع إليه.

٣ـ يعكس تعلق الشعراء الموريتانيين بالتراث الأدبي والعلمي جانباً طريفاً من انتمائهم للثقافة العربية الإسلامية.. ففي وقوف بعضهم على الأطلال في مقدمات شعره ربما سمى أطلال شبه الجزيرة العربية بدلاً من أطلال بلده، هذا إن لم يقم بتعريب أسماء الأماكن الشنقيطية حتى ظهرت وكأنها أسماء أماكن عربية قديمة.

---

[١] هو حرمة بن عبد الجليل العلوي: فقيه ولغوي وشاعر. له ديوان شعر مرقون. (ت ١٢٤٣هـ/١٨٢٦م). راجع: الشنقيطي، الوسيط: (ص ٢٤ -٣٠).

[٢] الشنقيطي، الوسيط، (ص٢٥). أما كتاب «تبصرة الأحكام» لابن فرحون، المذكور في هذه الأبيات؛ فهو من أشهر كتب الفقه المالكي المعتمدة في التدريس والفتوى في محاضر موريتانيا منذ القديم، وربما حتى اليوم.

المصادر والمراجع:

الكتب:

- **ابن أحمد (محمد محفوظ):**

- ألفية ابن مالك مع احمرار ابن بونا الجكني، الشنقيطي، نواكشوط، (١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م).

- **ابن إباه (محمد المختار):**

- الشعر والشعراء في موريتانيا، (ط٢/ دار الأمان، ٢٠٠٣ - الرباط، المغرب).

- **ابن أحميد (أبو بكر):**

ـ الصنعة الفنية في الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر الهجري، رسالة ماجستير في الأدب العربي، بإشراف الدكتور علي كردي، مرقونة بكلية الآداب، جامعة دمشق، ٢٠٠٨م.

- **ابن الحسن (أحمد):**

ـ الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، (مساهمة في وصف الأساليب)، ط١/ جمعية الدعوة الإسلامية العالمية – ليبيا، ١٩٩٥م.

ـ أسلوب امحمد بن الطلبة اليعقوبي، (منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م).

- **الخطيب التبريزي:**

- شرح القصائد العشر: صنعة، تحقيق: فخر الدين قباوة، (ط٢، ١٩٧٣م، دار الأصمعي - حلب، سوريا).

- **الشنقيطي (أحمد بن الأمين):**

- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، (ط٣/ مكتبة الخانجي بالقاهرة، ومكتبة الوحدة العربية بالدار البيضاء، المغرب، ١٩٦١م).

- **السنبل (عبد العزيز):**

ـ ابن الطلبة اليعقوبي، (مقال منشور عن الشعر الموريتاني في موقع الجزيرة على شبكة الإنترنت: الجزيرة نت).

- **الشنتمري (الأعلم):**

- أشعار الشعراء الستة الجاهليين (شرح واختيار)، (ط/ دار الفكر، بيروت، ١٩٨٢م).

- **الأصفهاني (أبو الفرج):**

ـ الأغاني، (ط/ دار الفكر، بيروت، دت).

- **الطرابلسي (محمد الهادي):**

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م – تونس.

• **عز الدين إسماعيل:**

- المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، (ط/ دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥م).

• **القزويني (الخطيب):**

- الإيضاح في علوم البلاغة، (ط٣/ المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٣م، وط/ دار الفكر ٢٠٠٠م).

• **ابن محمد سالم (عبد الله):**

- المعارضة في الشعر الموريتاني، المطبعة المدرسية بالمعهد التربوي الوطني ـ نواكشوط، ١٩٩٥م.

• **الندى (محمد المصطفى):**

- دور المحاضر في موريتانيا، (المعد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية، نواكشوط، ١٩٨٣م، والمعهد الموريتاني للبحث العلمي، نواكشوط).

أ ـ الدواوين الشعرية:

• **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، (دت).

• **ديوان سيد محمد بن الشيخ أحمدو بن اسليمان الديماني**، تحقيق: آمنة بنت محمد محمود، (المعهد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية، نواكشوط، ٢٠٠٠م).

• **ديوان سيد محمد بن بن الشيخ سيديا الأبييري**، تحقيق: عبد الله بن سيديا، والناجي فال بن سيدي، مدرسة المعلمين العليا بنواكشوط، ١٩٨٣م.

• **ديوان كعب بن زهير**، تقديم وشرح: أحمد الفاضل، (ط١/ دار الفكر - بيروت، ٢٠٠٣م).

• **ديوان المجنون (قيس بن الملوح)**، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، (ط/ دار مصر للطباعة - القاهرة، دت).

• **ديوان محمذ بن أحميد الديماني**، جمع وتحقيق: أبو بكر بن أحميد، كلية الآداب، جامعة نواكشوط، ٢٠٠٥م.

• **ديوان محمد فال بن عينينا الحسني**، جمع وتحقيق: عبد الله بن بوبوه، كلية الآداب، جامعة نواكشوط، ٢٠٠٧م.

• **ديوان إمحمّد بن أحمد يوره الديماني**، جمع: عز الدين بن كراي، (نسخة مرقونة بحوزتنا).

• **ديوان محمد المامي**، (مخطوط بزاوية الشيخ محمد المامي، نواكشوط).

❑❑

أوراق تـــــــــــراثية

أخبار التراث

د. عبد الإله نبهان*

مختصر تاج المجامع والمعاجم :

عن مجمع اللغة العربية بدمشق صدر عام ١٤٣٣ هـ – ٢٠١٢م كتاب مختصر تاج المجامع والمعاجم لشهاب الدين أبي المحامد إسماعيل بن حامد القوصي المتوفى سنة ٦٥٣هـ وقد عُني بترميمه وتحقيقه وجمع ما تفرّق منه الأستاذ المحقق المعروف إبراهيم صالح .

في مقدمة التحقيق تحدث المحقق عن المؤلف فذكر أنه ولد بقوص عاصمة الصعيد ومعقل العلماء سنة ٥٧٤ هـ وفيها بدأ بتلقي علومه ، فقد حفظ القرآن الكريم وسمع بها كتاب "التيسير في القراءات السبع " لأبي عمرو الداني كما سمع شيئاً من الحديث، ثم دخل القاهرة سنة ٥٩٥هـ واتجه إلى سماع الحديث فسمع في القاهرة وبدمشق وبالموصل وبمكة من شيوخ كبار .

قال المحقق : وقرأ الأدب على تاج الدين الكندي ولازم عماد الدين الأصبهاني وأخذ عنه علماً كثيراً ، وقرأ عليه تصانيفه حتى لم يكد يفوته منها شيء وعُني بالرواية ، وأكثر من المسموعات ، وخرّج لنفسه (معجماً) هائلاً في أربعة مجلدات ضخام ، ما قصّر فيه ، وسمه بكتاب (تاج المجامع والمعاجم وسراج الأعارب والأعاجم) وشيوخه فيه يقاربون ألف شيخ فلا غَرْوَ إذن أن يكون فقيهاً فاضلاً ، مدرّساً ، أديباً ، أخبارياً حُفظةً للأشعار ، فصيحاً ، مفوّهاً .

وفي دمشق علت منزلته ، وتقدّم عند ملوك بني أيوب ، وحمل رسائل الملك العادل إلى ملوك البلاد، ثم جلس بحلقته بجامع دمشق يُدّرس الفقه والشعر والتّاريخ وقصده طلاّب العلم . وكان لا يخرج للناس إلا على هيئة جميلة . وترك عدداً من المؤلفات .

❖ عضو اتحاد الكتاب العرب "جمعية البحوث والدراسات" .

ويعدّ كتابه "تاج الجامع والمعاجم" من أكبر كتبه وأشهرها ، وأكثرها ذكراً في المصادر ، وهو المعروف بـ "معجم القُوصي" .

ألّفه في سجن بَعْلَبَك ، في القلعة ، لأنّ الملك الصالح ، عماد الدين إسماعيل ، غضب عليه وسجنه ، ويبدو أن سجنه طال عليه بما يكفي لتأليف كتاب بهذا الحجم ، وقد قال متحسّراً على ما فاته : [من الطويل]

هبِ الدّهر أرضاني وفرّج كُربتي وأنقذني من ذلّة السجْن والأسْرِ

فَمَنْ لي بأيام السرور التي مضتْ ومَنْ لي بما أنفقتُ في السجن من عمري

وتأليف هذا الكتاب في السجن يسوّغ ما جاء فيه من بعض الأوهام والأغاليط حتى إنه غلط في نسب نفسه ، ولكن هذا لا يلغي ما ورد فيه من الفوائد فقد قال فيه ابن كثير في البداية والنهاية : (وقد جمع له "معجماً" حكى فيه عن مشايخه أشياء كثيرة مفيدة" وقال فيه أحدهم : [من البسيط]

كم معجمٍ طالعته مقلتي فبدا للحظها منه فضلٌ غيرُ منقوصِ

فما سمعتُ ولا عاينتُ في زمني أتمّ في فضله من معجم القوصي

هذا المعجم الجامع فُقد مع ما فُقد من ذخائر التراث ، وبقي منه نسخة هي مختصر من مختصر . المخْتَصِرُ الأول وسم عمله باسم (ثغور المِدَح البواسم ، من تاج الجامع والمعاجم ، وسراج الأعارب والأعاجم) ثم اختصر المختصر مُختصرٌ آخر بعنوان (مجموع مبارك ، يشتمل على ملحٍ وأشعار ، من تأليف الشيخ شهاب الدين .. القوصي) وهو من مجموع تحتفظ به مكتبة تستربيتي بدبلن – إيرلندة - بدأ القوصي كتابه بذكر المحمّدين ثم عاد إلى الترتيب الهجائي قال المحقق : (ولكنّ الترتيب الهجائي لا يستمرّ طويلاً ، إذ نجد في نسختنا المختصرة ، ترجمات من حروف أخرى قد أخلّت بين تراجم الحرف الواحد ، ويغلب على الظنّ أنّ خلط التراجم ليس من عمل القوصي ، وأنّ مردّه إلى المختصر الأوّل أو الثاني ، ولستُ أستبعد أن يكون الثاني تحديداً ، لأنه لم يكن – في نظري – من أهل العلم ، فهو كثيراً ما يحذف اسم المترجم ، ويبقي على شيء من شعره أو مرويّاته ، وهذا أمر عجيب ، وكان ذلك ما كلّفني من الجهد ما يهون عنده عَرَقُ القِرْبة وشوك القتاد ، في إعادة الأمور إلى نصابها – قدْر المستطاع – وفي معرفة المترجم ، وإعادة ما نقلته المصادر عن "معجم القوصي" إلى مكانه الطبيعي . وقد وفّقت - بحمد الله – في ترميم الكثير مما أسقطه المختصران من أصل الكتاب) وذكر الأستاذ المحقق أسماء الكتب التي نقلت عن معجم القوصي كبغية الطلب وتاريخ الإسلام والوافي بالوفيات وغيرها من كتب الأدب والتاريخ والتراجم ثم تحدث عن عمله في الكتاب ، ثم جاء النصّ المحقق مضبوطاً ضبطاً تاماً مزوّداً بالحواشي المشتملة على نسبة الأبيات وتراجم الأعلام وما كان النص بحاجة إليه من شرح أو تعليق . وقد رقّمت فقرات الكتاب ترقيماً متسلسلاً من أول الكتاب إلى آخره وكانت ٥٧٤ فقرة في ٨٨ ترجمة . تلا ذلك القسم المجموع وهو القسم الذي جمعه الأستاذ المحقق مما نسب إلى معجم القوصي في سائر المراجع التي نقلت عنه وبلغ ما ذكره ١٨٣ ترجمة . ثم

صنع المحقق الفهارس الضرورية للمراجعة وبلغت مع فهرس مصادر التحقيق وفهرس الفهارس ثلاثة عشر فهرساً وجاء الكتاب في ٦٢٤ صفحة .

نموذج من الكتاب :

الفضل بن سالم المعرّي

[٣٨ب] قال : وأنشدَني موفّقُ الدّين ، أبو البركات ، الفَضْلُ بن سالم ابن مُرشد المَعَرّي ، للقاضي أبي مُسلم ، وادِعِ بن عبد الله بن محمّد بن عبد الله بن سُليمان [١] ، من جملةِ مرثيةٍ رثى بها عمّ أبيه أبا العلاء ابن سليمان [٢] : [من الطويل]

يَـرومُ أناسٌ ما بَلَغْنا من العُلا ... وهَيْهاتَ أعْيا النَّجْمَ مَن هوَ طالِبُهْ

فَلا عِلْمَ إلاّ عِنْدَنا مُسْتَقَرُّهُ ... ولا مالَ إلاّ من يَدَيْنا مَواهِبُهْ

٣٥٧ قال : وأنشدني لبعض المغاربة — وأحسن فيهما — في التّوقّي من عداوة الأراذل : [من المتقارب]

مِنَ الحَزْمِ أنْ تَحْذَرَ الأرْذَلِيْنَ ... وأنْ تَتَهَيَّبَ مَن لا يَهابُ

فَما يُخْرِجُ الأُسْدَ من غابِها ... لِتَلْقى المَنِيّةَ إلاّ الكِلابُ

لبعضِ المَغاربة ، يَمدحُ بعضَ وُزراء الغَربِ : [من الكامل]

ما أحْسَنَ الدُّنْيا وأنْتَ وَزيرُها ... ضَحِكَ الزّمانُ بِها وطابَ المَنْهَلُ

فَنَسيمُها كالِمسْكِ فُتّ ، وَرَوْضُها ... خَضِلٌ ، ومَوْرِدُها الرَّحيقُ السَّلْسَلُ

٣٥٩ حسّان ، المعروف بالعَرْقَلَةِ الكلبي [٣] : [من مخلع البسيط]

يا مَنْ إذا جِئْتُهُ سُؤولاً ... ولَيس بالسّائِلِ اللّجوج

---

[١] في ص : للقاضي ابن مسلم ! . قال العماد : ذكر أنه تولّى القضاء بمعرّة النعمان وكفر طاب وحماة ، وكان مشهوراً بالكرم ، وله رسائل عذبة الألفاظ ، وشعر . (الخريدة) الشام) ٢/ ٣٩ والإنصاف والتّحرّي ٤٦٩ (ضمن تعريف القدماء .

[٢] لعلّ البيتين من قصيدةٍ أورد بعضها ابن العديم في بغية الطلب ٢/ ٩١١ .

[٣] ٣٥٩ ديوانه ١٧ والوافي ١١/ ٣٦٧ . وهما في أبي الوحش ابن علاّن ، لّما امتدحه ، وكان كلّما اقتضاهُ حرّك رأسه.؟

حسّان بن نمير ، أبو النّدى الكلبي ، الدّمشقيّ ، النّديم الخليع المطبوع ، المعروف بالعرقلة ، مدح صلاح الدّين ، مات فجأة سنة ٥٦٧هـ . (الوافي بالوفيات ، وفوات الوفيات ١/ ٣١٣ والخريدة (الشام) ١/ ١٧٨ .

حَرَّكَ لي ماطِلاً بِوَعْدٍ   حادي عَشْرٍ من البُروجِ[1]

٣٦٠ ولهُ : [من البسيط]

أقسمْتُ يا لائِمي فيمَن بُليْتُ بِهِ   ومَن تَحَكَّمَ في صَدِّي وإبْعادي

لو أنَّني كلّما سافَرْتُ وَدَّعَني   بِقُبْلَةٍ ، لم أزَلْ في الرّائحِ الغادي

٣٦١ لبعض الشعراء ، في مدح الشّيبِ : [من الخفيف]

عَيَّرَتْني بالشَّيْبِ وَهْوَ وَقارُ   لَيْتَها عَيَّرَتْ بِما هوَ عارُ

[٣٩أ] إنْ يكنْ راعَها المَشيبُ بِرَأسي   فاللَّيالي تَزِيْنُها الأقمارُ

٣٦٢ ولبعض فُضَلاءِ العصرِ : [من الكامل]

لو كنتَ تَعْلَمُ ما تُشيرُ بِذِكْرِهِمْ   لَعَلِمْتَ أَنَّكَ فاضِحي لا ناصِحي

كالنّارِ تكْمُنُ في الزِّنادِ فلا تُرى   ما لم يُثِرْها منهُ كَفُّ القادِحِ

دمشق مدينة السحر والشعر :

عن دار الفكر بدمشق صدر عام ٢٠٠٨ كتاب "دمشق مدينة السحر والشعر" للأستاذ الرئيس محمد كرد علي (ت١٩٥٣م) اشتمل الكتاب على لمحة عن المؤلف ثم قال الناشر :

وبعد : فهذا الكتاب طاقة لطيفة من إبداع العلاّمة محمد كرد علي ، يجمع بين العلم والأدب بأسلوبه النقّي الصافي ولغته العذبة السهلة ، تحدّث عن تسلسل الأحداث التاريخية منذ جاهلية دمشق حتى العهد الأخير الذي عاشه هو . كما أشار إلى مخططها وأوابدها وما وصفها به القدماء والمحدثون ، وعرّج على ذكر سكّانها وصفاتهم وميزاتهم حتى تناول حياتهم العلمية والفنية والصناعية والتجارية.

وختم كتابه بالحديث عن غوطة دمشق الفيحاء التي اشتهرت بها ، فلا تذكر المدينة إلا تُذكرُ غوطتها الجميلة . وجاء في مستخلص الكتاب :

---

[1] الحادي عشر من البروج : هو الدّلو .

٣٦٠ ديوانه ٣٥ في غلام قبّله مودّعاً .

٣٦١ البيتان للخليفة العبّاسي المستنجد بالله ، في الوافي بالوفيات ٣٠٣/٢٩ وفوات الوفيات ٣٦٠/٤ وسير الذهبي ٤١٣/٢٠ وتاريخ الخلفاء ٥٢٢ .

كتاب وثائقي عن مدينة دمشق ، في طبيعتها وتاريخها القديم والحديث وعمرانها وحياتها العامة وغوطتها . وجاء الكتاب في سبعة فصول :

١ - دمشق وطبيعتها .
٢ - تاريخ دمشق السياسي (منذ القديم حتى أيام المؤلف) .
٣ - عمران دمشق (خطط دمشق ومصانعها) و(بعض الكتابات والنقوش الأثرية)
٤ - وصف دمشق عند القدماء والمحدثين .
٥ - سكّان دمشق وخصائصهم .
٦ - الحياة الأدبية والفنيّة والصناعية :
العلم والأدب في دمشق
صناعات دمشق
تجارة دمشق

٧ـ غوطة دمشق (وحي الغوطة)

وقد قدّم الكتاب بأسلوب سلسل جميل ، وأخرج إخراجاً طباعياً جميلاً مزوداً بالصور الدمشقية (صور الآثار والصناعات والرجال) وجاء الكتاب في ١٥٢ صفحة .

نموذج من الكتاب :

اتّصلت هجرة العرب قبل الإسلام وبعده إلى هذه الديار اتصالاً لم ينقطع ، وكان من أكبر الحوافز إلى ذلك شؤون اقتصادية وآفات سماوية ، وربما جاءت القبيلة برمّتها أو أكثرها ، وتفرّقتْ في أحشاء القطر فأصاب حاضرته قسطٌ غير قليل منها . لا جرم أنّ الكتل الأولى من العرب الذين أووا إلى دمشق كانوا من (غسّان) على كثرة. ومن التنوخين والسبئيين والنبطيين على قلّة . يقول اليعقوبي : (وكانت دمشق منازل غسان وبطن من قيس وبها جماعة من قُريش) وقال غيره : (إذا جزت جبل عاملة تريد قصد دمشق وحمص وما يليها فهي ديار غسّان من آل جفنة وغيرهم . وإلى قيس ويمن يرجع مجموع أصول القبائل العربية المهاجرة ، وهم الذين يطلقون عليهم اسم العشران جمع عشير) .

كثرت العناصر في الشام على عهد الإسلام ، فنزل في بعض أرجائها جاليات من الفرس وبعدها قبائل التركمان ، نزلوها منذ عهد السلجوقيين ، ثم انهال عليها الأكراد والقوقازيون من الجراكسة والطاغستانيين والكرْج ، ثم الهنود والأفغانيون والمغاربة والأرمن ، يتكلمون بلغتهم أولاً ويتعلمون لغة البلاد حالاً . وفي هذا العصر انتشرت الفرنسية والإنكليزية وغيرهما من لغات الغرب ، إلا أن العربية ما زالت تستغرق كلّ طارئ وكلّ غريب نزل دمشق ، يَلْقَف هو وأولاده هذه اللغة ، ويندمج في أهلها فتصيّر منه البوتقة العربية رجلاً عربيّ اللسان، يصبح بعد بطنين عربيّاً بلسانه وعواطفه .

تَوارد المعاني الصرفية :

عن دار البيّنة للطباعة والنشر بدمشق صدر ٢٠١١ كتاب (توارد المعاني الصرفية على أبنية الأسماء مع دراسة تطبيقية على مقامات الحريري" للدكتور محمود الحسن عضو الهيئة الفنية في مجمع اللغة العربية بدمشق . وقد أورد الباحث في مقدمته الفكرة الأساسية التي كانت وراء إعداد هذا المبحث : قال :

(فإنّ من الثابت عند النحاة أنّ أبنية الأسماء لكلّ منها وظيفة صرفية خاصة ، تعود إلى الدلالة الوضعية للغة ، فالمصادر مثلاً وضعت لتدلّ على الحدث مجرداً من الزمن ، وأسماء الذوات وضعت لتدلّ على مسمىً يدرك بالحواس غالباً ، والمشتقات لكلٍ منها دلالة خاصة معروفة .

ولكنّ الاستقراء يظهر أن الأبنية قد لا تحافظ على معناها الوضعيّ ، عندما تستعمل في النصوص . فالمصدر قد يأتي بمعنى المشتق ، كما يأتي بمعنى اسم الذات ، يضاف إلى ذلك أن معظم أسماء الذوات ليس مرتجلاً كما هو شائع عند كثير من العلماء والدارسين ، بل منقول من مصادر أو مشتقات . وفيما يخصّ الأسماء الفرعية فالمفرد قد يأتي بمعنى المثنى أو الجمع ، والجمع قد يستعمل بمعنى المفرد أو المثنى ، والمذكر والمؤنث أحدهما يأتي بمعنى الآخر .

وقد اتجه الباحث إلى تجلية هذه الفكرة وإبرازها بتطبيقها على مقامات الحريري (لما تحتويه من مادة لغوية خصبة ففي المقامات تكثر الأسماء ويتنوّع الأسلوب وأشار الباحث إلى أن موضوع التوارد لم يدرس من قبل ، ومادته التي بني عليها هذا البحث هي عبارة عن إشارات متفرّقة وردت في تفاسير القرآن الكريم ، وشروح الحديث النبويّ الشريف ، كما وردت إشارات إليه أيضاً في بعض الكتب المتخصصة وشروح الشعر والدواوين) وذكر الباحث بعض العلماء الذين وردت لديهم إشارات إلى ظاهرة التوارد فمنهم أبو عبيدة مَعْمَر بن المثنى (ت٢١٠هـ) وابن فارس (ت٣٩٥هـ) في كتابه (الصاحبي) والثعالبي أبو منصور (ت٤٢٩هـ) في كتابه (فقه اللغة) كذلك عدّ من النحاة سيبويه (ت١٨٠هـ) وابن جني (ت٣٩٢هـ) وأبا البقاء العكبري (ت٦١٦هـ) وابن عصفور (ت٦٦٩هـ) وابن مالك (ت٦٧٢هـ) وأبي حيّان الأندلسي (ت٧٤٥هـ) وابن هشام (ت٧٦١هـ) والسيوطي (ت٩١١هـ) .

جاء الكتاب في مقدمة وبابين ، كل باب اشتمل على ثلاثة فصول :

المقدمة : تمهيد : معاني الأبنية بين الوضع والتوظيف .

الباب الأول : أبنية الأسماء واستعمالاتها في النصوص

الفصل الأول : أبنية المصادر والمعاني المتواردة عليها .

الفصل الثاني : صيغ المشتقّات والمعاني المتواردة عليها .

الفصل الثالث : أسماء الذوات والأسماء الفرعية وصلتها بالتوارد الصرفي .

الباب الثاني : صور التوارد الصرفي في المقامات الحريرية

مدخل : المقامات والدراسات اللغوية .

الفصل الأول : التوارد الصرفي على أبنية المصادر في المقامات الحريرية

الفصل الثاني : التوارد الصرفي على صيغ المشتقات في المقامات .

الفصل الثالث : معاني أسماء الذوات في المقامات .

قال الباحث : (وأهم نتائج البحث هي أن أبنية الأسماء ليست قوالب جامدة ، وأن المعاني الصرفية التي تدلّ عليها تلك الأبنية ليست ثابتة ، بل هي متغيّرة بتغيّر السياق اللغوي الذي يحويها) وختم الكتاب بالفهارس الفنية ، وجاء مع فهارسه في ٣٥٠ صفحة .

نموذج من الكتاب :

واستعمل اسم الفاعل في المقامات بمعنى الصفة المشبهة ، وقياس هذا الاستعمال أن يضاف اسم الفاعل إلى معموله ليدلّ على الاستمرار كقول الحارث (عشوتُ في ليلة داجية الظّلم ، فاحمة اللمم) ومن ذلك قول السروجي يصف حاله بعد التوبة (وها أنا بادي الكآبة لرفض الإنابة ، نامي الندامة لوصل المدامة) ومنه قوله في وعظه (أوَ تحقّقتُم مسالمة هادم اللذات) يعني الموت . فداجية وفاحمة وبادٍ ونام : أسماء فاعلين أضيفت إلى فاعلها في المعنى ، فدلّت على معنى الاستمرار الذي تختصّ الصفة المشبهة بالدلالة عليه . وهادم اسم فاعل أضيف إلى مفعوله في المعنى فدلّ على الاستمرار . فهو اسم فاعل بمعنى الصفة المشبهة ، عبّر به هنا عن اسم الذات .

نجوم لا تأفُل :

عن مجمع اللغة العربية بدمشق صدر عام ٢٠١٢ كتاب (نجوم لا تأفُل) للدكتور محمود أحمد السيد نائب رئيس مجمع اللغة العربية . وقد جمع الكتاب الكلمات التي ألقاها المؤلف في (ندوات تكريمية) وما ألقاه (في مواقف رثاء) .

وكان بعض هذه الشخصيات مَنْ له مشاركة في التراث العربي فالدكتور المرحوم شكري فيصل ت ١٩٨٥ والدكتور المرحوم أمجد الطرابلسي ت ٢٠٠٠ والمرحوم الدكتور إحسان عباس ت٢٠٠٣ والمرحوم الدكتور عبد الكريم اليافي ت ٢٠٠٨ والمرحوم الدكتور عبد الكريم الأشتر (ت٢٠١١) وهم من كبار العارفين والعاملين في التراث العربي ، وإضافة إلى هذه الشخصيات تناول الدكتور السيد في كلماته الحديث عن بعض الأعلام التربويين والقانونيين وأساتذة الجامعات والشعراء . فكانت هناك كلمة عن فلسطين في ذكر ادوارد سعيد ت٢٠٠٣ وكلمة عن الشاعر عمر أبو ريشة ت ١٩٩٠ وكلمة عن الدكتور عبد الله عبد الدايم ٢٠٠٨ وأخرى عن الدكتور إحسان عباس ومن الشخصيات التي قدم كلمة في رثاء كل منها : المرحوم الدكتور أمجد الطرابلسي والمرحوم الدكتور عبد الوهاب حومد (ت٢٠٠٢م) والمرحوم الأستاذ نعيم الرفاعي ت ٢٠٠٣م والمرحوم الدكتور عبد الكريم اليافي والمرحوم الأديب المترجم وجيه الأسعد ٢٠٠٩ والمرحوم الدكتور فاخر عاقل ت ٢٠١٠ والمرحوم الدكتور زهير البابا ت ٢٠١١ م والمرحوم الدكتور عبد الكريم الأشتر .

نموذج من الكتاب :

قال المؤلف وهو بصدد كلامه عن الدكتور شكري فيصل :

ومن هنا نجد أن أستاذنا الراحل في ندوة مناهج تدريس الأدب يدعو إلى الربط القوي بين النصوص الأدبية والنظريات ، وإلى العناية بالنقد الأدبي وتاريخه ، وتقوية النزعة النقدية والوصل ما بين النقد الحديث والنقد القديم ، والإفادة من الصلات ما بين الدراسات الأدبية والدراسات الإنسانية الأخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع والنظر إلى الأدب العربي من خلال حركة الفكر والفلسفة والاهتمام بعلوم اللغة العربية .

الحاكم البلاغي :

عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق صدر عام ٢٠١٠ كتاب (الحاكم البلاغي يحيى بن حمزة العلوي ت ٧٤٩هـ : دراسة في التفكير البلاغي) لمؤلفته الباحثة الدكتورة منيرة محمد فاعور .

الكتاب دراسة في علوم البلاغة العربية اعتماداً على كتاب "الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز" لمؤلفه يحيى بن حمزة العلوي اليمني المتوفي عام ٧٤٩هـ . وقد صنعت الباحثة للكتاب تمهيداً بعنوان "حياة العلوي وآثاره" عرفت فيه بمؤلف كتاب الطراز وبآثاره . فالمؤلف ولد في صنعاء عام ٦٦٩ هـ في أسرة مشهورة بالعلم ودرس على علماء زمانه في اليمن . وكان ذا منزلة علمية عالية ومكانة رفيعة بين أقرانه من العلماء . وكان من أكابر علماء الزيدية . ثم ذكرت مصنفاته في الفقه وأصوله ١٠ مصنفات ، في الفلسفة والمنطق وعلم الكلام ١٨ مصنفاً ، في التصوف والزهد ٣ مصنفات ، في النحو ٥ مصنفات . في البلاغة مصنّف واحد وكتب أخرى متفرقة في الأدب والحديث والتاريخ ١٢ مصنفاً .

وتحدثت الباحثة عن عصر مؤلف الطراز وعن سبب تأليفه لكتابه وعن مصادر هذا الكتاب وعن منهجه وقالت في ذلك :

وكتاب الطراز يعدّ من خيرة كتب البلاغة في القرن الثامن الهجري لأن مؤلفه استطاع أن يتجاوز طابع عصره وسماته في إلقاء التلخيصات ، أو وضْع الشروح والحواشي ، فقد آثر العلويّ أن يتميّز من هؤلاء ، فقدّم أثراً علمياً حاول فيه إرجاع البلاغة عن المنهج الصارم الذي سلكته المدرسة الكلامية إلى حيّز الأدب ، محاولاً في الوقت نفسه ألاّ يُخلّ بوضع قاعدة أو إثبات أصول تضبط هذا المبحث أو ذاك .

صنعت الباحثة مدخلاً تحدثت فيه باستفاضة عن مفهومي الفصاحة والبلاغة عند علماء البلاغة عامة وفي كتاب الطراز خاصة ورأت أن البلاغة – في مجمل ما ذكره – لم تخرج عن الحدود التي رسمها علماء البلاغة قبله ، وكان اجتهاده في التنظيم والترتيب والاستدلال عليها بكثير من الشواهد والأمثلة ، وعرض الآراء ومناقشتها وتحليل ما في الأمثلة من لطائف ودقائق بلاغية . وبعد هذا المدخل جاء الكتاب في ثلاثة فصول وخاتمة .

الفصل الأول : علم المعاني : وفيه تناولت مباحث هذا العلم مبحثاً مبحثاً ، معرّفة أولاً بالمبحث وآفاق دراسته ، ثم استعرضت ما قدّمه كتاب الطراز مع مقارنة بكتب البلاغة الأخرى .

الفصل الثاني : علم البيان وفيه تناولت مباحث علم البيان في التشبيه والتمثيل والحقيقة والمجاز والمجاز العقلي والمجاز المرسل والاستعارة والكناية والتعريض .

الفصل الثالث : علم البديع وقد ذكرت فيه الأصباغ البديعية التي تناولها صاحب الطراز الذي اكتفى بأربعة وعشرين صبغاً من الأنواع البديعية أما الخاتمة فقد وضعت فيها نتائج البحث الخاصة ثم النتائج العامة وختمت ذلك بقولها :

(إن كتاب "الطراز" يعدّ في أهميته العلمية مصدراً من مصادر البحث البلاغي وموسوعة بلاغية كبيرة ضمّت كثيراً من أقوال العلماء وتقسيماتهم وحشداً من الشواهد النثرية والشعرية التي ترفد أيّ فن من الفنون البلاغية وهذا يجعله مصدراً ثرّاً لأيّ باحث شمّر عن ساعديه للخوض في لجج هذا العلم العظيم الذي كشف كثيراً من أوجه الإعجاز القرآني) جاء الكتاب في ٥٧٥ صفحة .

ديوان أبي حيّان الأندلسي :

عن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري صدر عام ٢٠١٠ ديوان أبي حيّان الأندلسي أثير الدين محمد بن يوسف الجيّاني (٦٥٤ -٧٤٥هـ) عن نسخة فريدة قرئت على أبي حيّان سنة ٧٣٧ هـ . وقد قرأ الديوان وحققه وعلق عليه الدكتور وليد بن محمد السّراقبي .

وكان الدكتور أحمد مطلوب والدكتور خديجة الحديثي قد أخرجا هذا الديوان بتحقيقهما عام ١٩٦٩ ، إلا أن الدكتور السراقبي وقع على نسخة فريدة من شعر أبي حيان غير تلك النسخة التي اعتمد عليها د. مطلوب ود الحديثي ورأى أن نسخته فيها ما يزيل اللبس عما كان في تلك المخطوطة ، بلغ عدد الأبيات في الديوان ٢٤٢٦ ثم ورد في صلة الديوان ٤٦٢ بيتاً ، وقد أبلغني السيد المحقق أنه جمع مستدركاً على هذا الديوان يقع في نحو أربعين صفحة سينشره في إحدى الدوريات .

ومن شعره يرثي ابنته العالمة المعربة نضار : [من الرّمل]

مـــا لقلـــبي غـــرضٌ في أحـــدِ ... مـــنذ بانـــت قطعـــةٌ مـــن كـــبدي

كـــيف لـــي عـــينٌ تـــرى غـــير الـــتي ... هـــي روحـــي ذهـــبتْ مـــن جـــسدي

درةٌ بيـــــضاء حلّـــــت مهجـــــتي ... خطفـــت منّـــي فأوهـــت جلـــدي

إن عـــيني مـــثل عـــين عـــرّةٍ ... إن نـــزحت المـــاءَ عـــنها تـــزدِ

وفـــؤادي شـــفّه الحـــزن فمـــا ... هـــو إلا دائمـــاً في نكـــد

أرقـــب المـــوت وأســـتبطئه ... لـــيلة الـــيوم أتـــى أو في غـــدِ

ضبط المحقق الشعر ضبطاً تاماً ورقّم القصائد كما رقّم الأبيات وشرح ما يحتاج إلى شرح من المفردات كما صنع عدة فهارس كفهرس الآيات والحديث والأشعار والأعلام واللغة فجاء العمل متكاملاً في ٥٠٠ صفحة .

اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي :

عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية صدر كتاب اللامع العزيزي : شرح ديوان المتنبي من تأليف أبي العلاء أحمد بن عبد الله المعرّي المتوفى عام ٤٤٩ هـ وقد حققه الأستاذ محمد سعيد المولوي وصدر الجزء الأول عام ٢٠٠٨ وكنّا أخّرنا التعريف به ريثما يصدر الثاني ، ولكنه لم يصدر حتى الآن حسب علمنا .

اشتمل الكتاب على مقدمة التحقيق وفيها تحدث المحقق عن المؤلف وحياته ثم تحدث عن الكتاب فقال : إنه سمّي باللامع العزيزي نسبة إلى الأمير عزيز الدولة أبي الدوام ثابت بن ثمال بن صالح بن مرداس .. وقد أطلق على الكتاب أيضاً اسم "الثابت العزيزي" ، لكن التسمية الموجودة على المخطوطة والمشتهرة على أقلام مَنْ ترجم للمعرّي هي اللامع العزيزي . وقد أثبت المحقق نسبة الكتاب لمؤلفه المعرّي وبيّن أن المخطوطة التي اعتمدها منسوخة عن نسخة المعرّي ، وهي نسخة فريدة وحيدة لم يستطع المحقق الحصول على ثانية لها قال في وصفها : (تعدّ مخطوطة اللامع العزيزي المعتمدة في تحقيقنا هذا من أنفس المخطوطات لدقة ضبطها ولمقابلتها على نسخة الأصل ولقرب عهدها بوفاة المعرّي حيث لا يتجاوز زمنها وفاة المعرّي بربع قرن ، ولقلّة الأخطاء والهفوات فيها من الناسخ التي لا تكاد مع ضخامة الكتاب تبلغ عدد أصابع اليدين) .

لاشك أن قيمة هذا الشرح لديوان المتنبي تعود إلى أن شارحه هو أبو العلاء المعري ، الذي سار في شرحه حسب ترتيب قصائد المتنبي على الحروف ، فبدأ بقافية الهمزة ثم الباء .. وآخر قصيدة عرض لها في هذا الجزء هي قصيدة المتنبي :

بادٍ هواك صبرتَ أم لم تصبرا　　　وبكاكَ إن لم يجرِ دمعُك أو جرى

وأبو العلاء لا يشرح القصيدة بتمامها بل يقف لدن بعض أبياتها ويعلق عليها تعليقات لغوية ، صرفية أو نحوية أو عروضيّة ، وفي أثناء ذلك تمرّ بك كثير من مسائل العربية وقضايا الصرف إضافة إلى الشروح اللغوية التي يمدّها محفوظ المعرّي بالشواهد من الشعر والرجز وسنورد نموذجاً من شرح المعري . قال المتنبي :

أفدي ظباء فلاة ما عرفْنَ بها　　　مضغ الكلام ولا صَبْغ الحواجيب

قال المعري :

أدخلوا الياء في الحواجب للزوم الجيم الكسرة ، وقد أنشد الفرّاء :

....　　　سوابيغُ زُغْفٌ لا يُخَرّقها النبلُ

فأدخل الياء في السوابغ ، وليس بمضطر إلى ذلك ، لأن حذف الياء لا يخلّ بالوزن ، وكذلك حُكي بواطيل في جمع باطل . وهذا البيت يروى لعمرو بن أيهم التغلبيّ :

وســـــــــواعيدَ يخـــــــــــتلينَ اخـــــــــتلاءً   كالمغالـــــــــي يَطـــــــــرْنَ كـــــــــلّ مَطـــــــــيرِ

يقال : صبغ الثوب صبغاً وصِبْغاً ، وقالوا في المضارع : يصبَغُ ويصبُغ ، ومضغ الكلام : لجلجته في الفم ، وإخراجه على غير ما يجب ، شبهه بالشيء الذي يُمضغ فيغيّر على حاله قبل المضغ جاء الجزء الأول في ٥٧٦ صفحة من القطع الكبير .

ومن الجدير بالذكر أن الدكتور عبد الله بن صالح الفلاح نشر ملحوظات هامة على التحقيق في مجلة عالم الكتب التي تصدر بالرياض – في المجلد ٣٠ - العدد الرابع ربيع الآخر ١٤٣٠ هـ = إبريل ٢٠٠٩م .

مجلة مجمع اللغة العربية الأردني:

صدر العدد ٨١ من مجلة مجمع اللغة العربية الأردني وقد اشتمل العدد على البحوث الآتي ذكرها :

صفاء النحو العربي من التأثيرات الأجنبية – د. صالحة حاج يعقوب .

أخطاء الكتابة لدى متعلّمي العربية من الناطقين بغيرها د. عوني صبحي الفاعوري .

ظاهرة التلازم التركيبي : دراسة في منهجية التفكير النحوي د. جودة مبروك محمد .

كتاب الاشتقاق لابن دريد : دراسة مقامية براغماتية د. منال محمد هشام نجار .

اللغة العربية في نيجيريا بين الأمس واليوم د. موسى مصطفى أبيكن .

مجلة التعريب:

صدر العدد ٤٢ حزيران ٢٠١٢ من مجلة التعريب التي تصدر عن المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر بدمشق . وقد اشتمل العدد على عدة مباحث لها علاقة باللغة العربية :

اللغة العربية في الثقافة والإعلام — أ.د محمود أحمد السيد

عن اللغة والمستقبل — د. محمود الربيعي

مستقبل العربية في الإطار العالمي — أ.د محمود فهمي حجازي

نشر ثقافة اللغة العربية الصحيحة بين أفراد المجتمع — أ.د عوض بن حمد القوزي

مظاهر التعريب في المغرب الكبير في العصور الوسطى — د. علي أحمد

التخطيط اللغوي والتعريب — أ.د. مصطفى عوض بني ذياب

تاريخ الرياضيات : أهميته ودوره في المراحل الدراسية : — أحمد محمد جواد محسن .

دور الترجمة في المثاقفة بين العرب والغرب — أ. شحادة الخوري .

الدكتور إحسان النص في ذمة الله :

غادرنا أستاذنا العلاّمة الدكتور محمد إحسان النص عضو مجمع اللغة العربية بدمشق في تموز ٢٠١٢ ، وقد كان من الباحثين البارزين في التراث العربي خلال عمره المديد. ولد الدكتور النص في دمشق عام ١٩١٩ وظهرت ميوله الأدبية منذ بدء المرحلة الثانوية . ونشرت له مقالات وهو ما يزال طالباً في مجلة الثقافة المصرية كما نشر طائفة من القصائد في مجلة "الأمالي" اللبنانية وعمل معلماً ومدرساً .

أوفد إلى مصر عام ١٩٤٢ ونال درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٤٦ من جامعة فؤاد الأول "القاهرة" عاد بعدها إلى دمشق وعمل مدرساً في المدارس الثانوية وشارك في تأليف ثلاثة عشر كتاباً مدرسياً وفي عام ١٩٥٦ أوفد إلى جامعة القاهرة لمتابعة الدراسات العليا فنال درجة الماجستير عام ١٩٥٩ وكانت أطروحة الماجستير في بحث (الخطابة في العصر الأموي) وفي عام ١٩٦٢ نال درجة الدكتوراه ببحثه (العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي) وعاد إلى دمشق وعيّن مدرساً في كلية الآداب بجامعة دمشق ١٩٦٣ .

في عام ١٩٦٦ أوفد إلى جامعة الجزائر وبقي هناك مدة ست سنوات وعاد بعدها إلى التدريس في جامعة دمشق وفي سنة ١٩٧٨ عيّن عميداً لكلية الآداب بجامعة دمشق . وبعد سنة ونصف غادر دمشق إلى جامعة الكويت ١٩٧٩ – ١٩٨٩ .

وكان مجمع اللغة العربية بدمشق قد انتخبه عضواً عام ١٩٧٩ واستقبله عام ١٩٨٩ وفي عام ١٩٩٣ انتخب نائباً لرئيس المجمع ، وكان في الوقت نفسه يشارك في أعمال الموسوعة العربية بدمشق رئيساً لقسم الحضارة فيها .

ترك المرحوم النص مجموعة مهمة من المؤلفات ذات الصلة الوثيقة بالتراث العربي ودراسته :

١ - **الخطابة العربية في عصرها الذهبي** : دار المعارف بمصر ١٩٦٣ في ٤١٠ صفحات اشتمل الكتاب على تمهيد وثلاثة أبواب .

تناول التمهيد موضوع الخطابة في العصر الجاهلي وموضوع الخطابة في صدر الإسلام .

الباب الأول : العوامل المؤثرة في الخطابة الأموية :

المؤثرات السياسية .

المؤثرات الدينية .

المؤثرات الاجتماعية .

الباب الثاني : ألوان الخطابة في العصر الأموي وخصائصها الفنية .

الخطابة السياسية وخصائصها الفنية .

الخطابة الدينية في العصر الأموي .

الخطابة الاجتماعية في العصر الأموي ومميزاتها .

خصائص عامة في الخطابة الأموية .

الباب الثالث : أعلام الخطابة في عصر بني أمية .

مشاهير الخطباء والأسر ذات الشهرة الخطابية .

زياد بن أبيه .

الحسن البصري .

الأحنف بن قيس .

وما يزال هذا الكتاب مرجعاً مهماً في بابه حتى يومنا هذا .

العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي :

دار اليقظة العربية بدمشق ١٩٦٥ في ٦٥٢ صفحة ثم نشر بدار الفكر بدمشق .

وهو بحث معمّق في جذور العصبية القبلية عند العرب في الجاهلية وفي العصر الأموي وبيان تأثير هذه العصبية في الشعر العربي .

وقسم الكتاب إلى ثلاثة أبواب وكل باب إلى فصول :

الباب الأول : جذور العصبية القبلية ومقوماتها :

الأنساب العربية .

المجتمع القبلي والعصبية القبلية .

المجتمع الجاهلي واحتدام العصبيات فيه .

موقف الإسلام من العصبية القبلية .

الباب الثاني : العصبية القبلية في عصر بني أمية .

الأحوال القبلية في هذا العصر .

دواعي اشتداد العصبية القبلية في هذا العصر .

مظاهر العصبية القبلية وآثارها في هذا العصر .

اشتباك العصبية بالمؤثرات الأخرى .

الباب الثالث : أثر العصبية في الشعر الأموي

الشعراء والعصبيات القبلية .

المناقضات القبلية .

أساليب الهجاء القبلي وخصائصه الفنية .

الفخر القبلي .

سائر فنون الشعر المتّصلة بالعصبيات .

ويعدّ هذا الكتاب من الدراسات المعمّقة في الأدب العربي في عصر بني أمية .

حسان بن ثابت : حياته وشعره : دار الفكر الحديث – لبنان ١٩٦٥ – ٢٢٤ صفحة ثم طبع طبعات أخرى .

خصص المرحوم كتابه هذا لدراسة شاعر الرسول ﷺ حسان بن ثابت الأنصاري ، وقد جاء كتابه في ثلاثة فصول :

الفصل الأول : حياة حسان ، وفيه بحث في بيئة الشاعر وأصله ونسبه ومولده وأسرته ، والأصالة الشعرية في أسرته ، ثم ذكر ملامح من شخصيته فتحدث عنه في أيام الجاهلية لأن حسان عاش نصف حياته في الجاهلية ونصفها في الإسلام . يقال إنه عاش ستين سنة في الجاهلية وستين في الإسلام فكان للمؤلف حديث عن حسان في العصر الجاهلي وعن صلته بالغساسنة وصلته بالمناذرة ، وانتقل ليتحدث عن حسان في الإسلام ، وعن حسان بوصفه شاعر الرسول . ثم بحث في حسان والآصرة القبلية وموقفه من حديث الإفك .. وتحدث عن حسان بعد وفاة الرسول ﷺ .

الفصل الثاني : دراسة شعره :

صنع الدكتور إحسان دراسة في شعر حسان في العصر الجاهلي فبحث في الهجاء والمناقضات والفخر وفي قصائده في الغساسنة ثم انتقل إلى شعره الإسلامي فتحدث عن الهجاء والمناقضات وعن صنعة حسان الهجائية وعن الفخر وعن المديح والشعر السياسي وعن الرثاء وعن وصفه للوقائع وتسجيله للأحداث ثم أجمل القول في سائر أغراضه .

وخصص صفحات للكلام عن خصائصه الفنية وتحدث عن موقف النقاد من حسان وشعره .

وهذه الدراسة هي دراسة جادة معمقة في شعر حسان وبيئته وخصائصه الفنية .

زهير بن أبي سُلمى : حياته وشعره . دار الفكر – دمشق ١٩٧٣ (٢٢٤ صفحة) ثم طبع طبعات أخرى.

قال فيه الشيخ حمد الجاسر : (وهذا الكتاب من أمتع الدراسات وأوفاها في موضوعه) وقد قسم المؤلف كتابه إلى موضوعات :

١ - البيئة وأحداث العصر : وفيها بحث المؤلف في بلاد نجد وفي مواطن القبائل العربية في نجد وما حولها في عصر زهير ، وقدم بحثاً في الأحلاف القبلية والحروب القبلية .

٢ - السيرة : وفيها بحث في نسب زهير وحياته وأسرته ووفاته وعقيدته وملامح شخصيته .

٣ - الشاعر : واشتمل الحديث عن ديوانه وعن طبعات الديوان .

وتحدث عن زهير شاعر المديح وزهير حكيم غطفان وعن صور زهير وشاعريته والآفاق التي حلق فيها وختم الكتاب بنظرات نقدية . وزود كتابه بمصوّر لجزيرة العرب مع تحديد مواطن القبائل العربية فيها .

العباس بن الأحنف : سيرته وشعره ، مطبعة الثبات – دمشق ١٩٩٩ (٩٥ صفحة) العباس بن الأحنف شاعر عباسيّ كان في عهد الرشيد ، لم ينغمس فيما انغمس فيه الشعراء من مديح وهجاء ورثاء ، وحلّق في شعر الغزل وأتى فيه بمعانٍ مبتكرة لم يسبق إليها ، لذلك خصّه الدكتور إحسان بدراسته خاصة جاءت في بابين :

الباب الأول : سيرة الشاعر .

الباب الثاني : الشاعر وتجديده في المعاني الغزلية وسمات شعره الفنية ثم أورد نظرات ناقدة في شعره . ثم أورد دراسة تحليلية لنموذج من شعره . وختم الكتاب بإيراد مختارات من شعره .

كتاب القبائل العربية : أنسابها وأعلامها : مؤسسة الرسالة /٢٠٠٠/ مجلدان في ٩٩٧ صفحة

جاء الكتاب بمقدمة وأربعة أبواب :

تحدث في المقدمة عن موقف الإسلام والعلماء من علم النسب ثم تحدث عن القبيلة العربية والنظام القبلي .

الباب الأول : " اشتمل على المباحث التالية :

الأنساب العربية كما تصوّرها المصادر العربية القديمة .

موقف القدماء من الأنساب العربية .

الأنساب العربية في نظر الباحثين المحدثين .

تدوين الأنساب .

الباب الثاني : اشتمل على المباحث التالية :

العرب البائدة .

عاد .

ثمود .

طسم وجديس .

سائر قبائل العرب البائدة .

الباب الثالث : واشتمل على ما يلي :

الأنساب والقبائل العدنانية .

معدّ .

نزار .

عكّ .

قنص وإخوته .

أولاً : الجذم المضري :

إلياس بن مضر (خندف) .

قبيلة كنانة

جدول أنسابها

أعلام كنانة .

قبيلة قريش وجداول أنسابها .

أعلام قريش .

قبيلة أسد وجدول أنسابها .

أعلام بني أسد .

بنو الهون بن خزيمة .

قبيلة هذيل ونسب الهون والهذيل .

أعلام هذيل .

بنو طابخة بن إلياس بن مضر .

قبيلة الرباب .

قبيلة مزينة .

قبيلة ضبّة .

جداول أنساب الرباب ومزينة .

أعلام الرباب ومزينة وضبة .

بنو مُرّ بن أدّ بن طابخة .

قبيلة تميم وجداول أنسابها .

أعلام بني تميم .

قيس عيلان : (عدوان — بنو فهم — أشجع — عبس — ذبيان — فزارة — باهلة — غنيّ — حارب — عكرمة بن خصفة — سليم — هوازن : [ثقيف، بنو سعد، بن بكر — بنو معاوية بن بكر — سلول — عامر — ربيعة وهلال ونمير وسواءة — ربيعة بن عامر بن صعصعة : عامر وكلاب وكعب : الحريش وجعدة وعُقيل وقشير] .

جدول أنساب قبائل قيس عيلان .

أعلام قيس عيلان .

جذم ربيعة بن نزار :

قبيلة ضُبيعة .

قبيلة عبد القيس .

عميرة بن أسد بن ربيعة .

قبيلة عنزة بن أسد .

بنو هنب بن أفصى بن دُعميّ بن جُديلة بن أسد .

بنو النمر بن قاسط .

بنو وائل بن قاسط .

أعلام قبيلة طيء .

قبيلة الأشعرين وجدول نسبها وأعلامها .

قبيلة مَذْحِجٍ بن أدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان .

بنو الحارث بن كعب – النخع – رهاء – حَنْب – صُداء – سعد العشيرة (جُعفيّ - زيد الله – عائذ الله – صعب) مُراد عنس .

جداول أنساب مذحج .

أعلام مذحج .

جِذم حمير .

الهميسع بن حمير وجداول نسبها .

أعلام الهميسع بن حمير .

قبيلة قضاعة

بطون قضاعة :

١ - قبيلة كلب .

٢ - تنوخ وسائر بطون قضاعة :

أسد بن وبرة – النمر بن وبرة – سليح – ربّان - بهراء – بليّ – حيدان – خولان بن عمرو – بنو الحاف بن قضاعة – سعد هزيم .

عذرة والحارث .

قبيلة جهينة .

بنو نهد بن زيد

جداول أنساب قضاعة وبطونها

أعلام قبيلة قضاعة .

وختم الكتاب بفهارس مفصّلة تعين المراجع على إيجاد بغيته. إن هذا الكتاب الفريد المميّز يعدّ مرجعاً أساسياً في موضوعه ، وهو مرجع لابدّ منه لكل باحث في القبائل العربية القديمة وفي الأنساب العربية وفعلاً وفّق المرحوم أستاذنا الدكتور محمد إحسان النص عندما توّج إنتاجه العلمي بهذا الكتاب.

كتب الأنساب العربية : مجمع اللغة العربية بدمشق ٢٠٠١ (٢٧٦ صفحة) هذا كتاب استعرض فيه الدكتور إحسان كتب الأنساب العربية ، وكان في أصله مباحث نشرت في مجلة مجمع اللغة ، ثم جمعت في هذا الكتاب وقد اشتمل الكتاب على تقديم تحدث فيه المؤلف عن عناية العرب بأنسابها وبدء تدوين الأنساب وأنماط التأليف في كتب الأنساب – وقسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أقسام :

أولاً : **الكتب الشاملة في الأنساب** : وفيه تحدث عن كل كتاب من الكتب التالية أسماؤها حديثاً خاصاً :

١ - جمهرة النسب لابن الكلبي ت٢٠٤هـ.

٢ - مختصرات جمهرة النسب .

٣ - كتاب نسب معدّ واليمن الكبير لابن الكلبي .

٤ - النسب لأبي عُبيد القاسم بن سلاّم ت٢٢٤هـ.

٥ - نسب عدنان وقحطان وللمبرّد ت٢٨٥هـ.

٦ - العقد الفريد لابن عبد ربه ت٣٢٨هـ.

٧ - جمهرة الأنساب لابن حزم ت٤٥٦هـ.

٨ - القصد والأمم لابن عبد البر ت٤٦٣هـ.

٩ - الإنباه على قبائل الرواة لابن عبد البر .

١٠ - طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب للأشرف ابن رسول ت٦٩٦هـ.

١١ - نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ت٧٣٣هـ.

١٢ - تاريخ ابن خلدون ت٨٠٨هـ.

١٣ - صبح الأعشى للقلقشندي ت٨٢١هـ.

١٤ - نهاية الأرب في أنساب العرب للقلقشندي .

١٥ - قلائد الجمان في التعريف بقبائل الزمان للقلقشندي.

١٦ - سبائك الذهب في معرفة أنساب العرب للسويدي ت١٢٤٦هـ.

١٧ - الأنساب للعوتبي الصحاري (القرن الرابع الهجري).

١٨ - الإكليل للحسن الهمداني .ت بعد سنة ٣٥٠هـ

ثانياً : الكتب المفردة لنسب إحدى القبائل .

١٩ - حذف من نسب قريش لمؤرج السدوسي ت١٩٥هـ.

٢٠ - نسب قريش للمصعب الزبيري ت٢٣٦هـ.

٢١ - جمهرة نسب قريش للزبير بن بكّار ت٢٥٦هـ.

٢٢ - التبيين في أنساب القرشيين لابن قدامة المقدسي ت٦٢٢هـ.

٢٣ - الاستبصار في نسب الصحابة من الأنصار للمقدسي ت٦٢٢هـ.

ثالثاً : كتب المؤتلف والمختلف في أسماء القبائل .

٢٤ - مختلف القبائل ومؤتلفها لمحمد بن حبيب ت٢٤٥هـ.

٢٥ - الإيناس في علم الأنساب للوزير المغربي ت٤١٨هـ.

ولاشك أن هذا الكتاب شديد الصلة من حيث الموضوع بكتاب القبائل العربية ، فهو يعرّف بمصادر ذلك الكتاب ويقدم معلومات أساسية عن كل كتاب من الكتب المؤلفة في الأنساب العربية .

قضايا ومواقف : سيرة ذاتية ثقافية وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٠ – (٦٧١ صفحة).

هذا آخر كتاب أصدره المرحوم وقال في أوله :

هذا كتاب تناولت فيه طائفة من القضايا وموقفي منها ، وهي قضايا أدبية وشعرية ولغوية ونقدية وفكرية وتراثية ، بعض هذه القضايا تحدثت عنه سابقاً ، ورأيت من المفيد إعادة التذكير به ، وبعض آخر لم يسبق لي الحديث عنه ، بعض هذه القضايا يرجع عرضها إلى زمن سابق ، وهي تمثّل آفاقي المعرفية في زمن عرضها ، وبعض منها يرجع إلى زمن قريب أو إلى الوقت الحاضر ، ومن البديهي أن آفاق أي كاتب المعرفية ونظرته الذاتية لا تكون على غرار واحد خلال سني حياته ، فنظرات الكاتب تختلف من حين إلى آخر وفق منطلقاته الفكرية والمعرفية

الدائمة التغيّر من حال إلى حال ، وربما وقع بينها شيء من التناقض ، وربما عجب الكاتب حين يرجع إلى ما كتبه منذ أمد من إتيانه بعض النظرات غير الناضجة ، وربما سخر من بعضها ، على أنها في جملتها تاريخ حياة ، وهي أدنى إلى أن تكون سيرة ذاتية ثقافية ، ولا يتوخى الكاتب إلا أن يبسط للقارئ ما كان يعتنقه من أفكار ونظرات في مختلف أطوار حياته ، مع التزامه الصراحة ومجانبه تكلف ما لا يعتقده ومغايرة الواقع .

وقد كسرت هذا الكتاب على بابين : الباب الأول عنوانه : قضايا ومواقف عرضت فيه ما بدا لي في طائفة من القضايا الأدبية وغيرها . والباب الثاني وعنوانه : من الجعبة : مقالات ومحاضرات .

وسنذكر فيما يلي رؤوس القضايا والموضوعات التي اشتمل عليها الكتاب :

بين يدي الكتاب

١ - الباب الأول :

أولاً : قضايا حول الشعر والشعراء

١ - قضية أولية الشعر العربي .

٢ - قضية الشعر المطبوع والشعر المصنوع .

٣ - قضية رواية الشعر الجاهلي وانتحاله .

٤ - قضية عمود الشعر العربي .

٥ - قضية المعلقات .

٦ - قضية بناء القصيدة الجاهلية .

٧ - قضية لغة الشعر الجاهلي .

٨ - قضية الرفض في الشعر الجاهلي .

٩ - قضية موقف الشاعر الجاهلي من المرأة .

١٠ - قضية موقف الشاعر الجاهلي من الموت .

١١ - محنة الشعر العربي المعاصر .

١٢ - قضية الشعر الخليلي والشعر المعاصر .

آفاق الإبداع في شعر أبي تمام .

آفاق الإبداع في شعر ابن زيدون .

شعراء قتلهم شعرهم :

طرفة بن العبد .

عبد بني الحسحاس .

قيس بن الخطيم .

ابن دارة .

وضّاح اليمن .

ابن الدُّمينة .

الوليد بن يزيد .

ضابئ بن الحارث البرجمي وابنه عمير .

أعشى هَمْدان .

بشار بن برد .

ابن الرّومي .

أبو الطّيب المتنبي .

ثانياً : قضايا نقدية :

١ - محنة النقد العربي المعاصر .

٢ - أثر الشعراء والنقاد الغربيين في شعرائنا في تحليل النصّ الأدبي .

٣ - قضية القديم والحديث .

ثالثاً : قضايا أدبية :

١ - رسالتان هامتان لعبد الحميد الكاتب وابن المقفع :

رسالة عبد الحميد الكاتب إلى ولي عهد مروان بن محمد.

صلة القبيلة بالقبائل الأخرى

مظاهر العصبية وآثارها والسيّادة في المجتمع القبلي .

الأشهر الحرم والأسواق .

المرأة في المجتمع العربي قبل الإسلام .

القيم الاجتماعية في المجتمع العربي قبل الإسلام

الصّعلكة في المجتمع الجاهلي .

شريعة الثأر .

الأحلاف القبلية .

الوأد .

سادساً : قضايا ثقافية

أزمة المثقف العربي في عصر العولمة ، المثقف العربي والآخر .

الباب الثاني : من الجعبة مقالات ومحاضرات :

١ - أصدقاء فقدناهم :

بديع حقي .

وداعاً عبد الوهاب حُومد (أبا غسان) .

أحمد راتب النفاخ .

محمود محمد شاكر .

غياب رائدة الشعر الحديث نازك الملائكة .

الفيلسوف الأخلاقي عادل العوا .

٢ - فوضى المصطلحات .

٣ - محنة الفضائيات العربية .

٤ - وداعاً للغناء الأصيل .

٥ - عالمنا ينحرف نحو الهاوية .

٦ - محنة فساد الذوق الجمالي .

٧ - أداء المجامع العلمية العربية ورأي في تطويره .

٨ - اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية .

٩ - وسائل تنشيط أعمال المجامع .

١٠ - الحقيقة الضائعة .

١١ - الأساطير في الشعر العربي القديم .

١٢ - الحسن بن أحمد الهمداني وكتابه الإكليل .

١٣ - سياسة الدولة الأموية إزاء قبائل الجزيرة العربية.

١٤ - المدرسة الظاهرية ومكتبتها .

١٥ - كلمتي في حفل استقبالي في مجمع اللغة العربية بدمشق .

١٦ - كلمتي في حفل تكريمي في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق .

١٧ - عقدة الذنب .

١٨ - النملة والصرصور .

١٩ - العالم تقوده النخبة .

٢٠ - ست وصايا + وصية أخيرة .

هذا وإضافة إلى ما ذكر وإضافة إلى ما قدمه المرحوم في مجال الكتب المدرسية فقد كانت له أعمال أخرى منها مختاراته من كتاب الأغاني وقد صدرت في ستة أجزاء عن مؤسسة الرسالة بدمشق عام ١٩٧٨ وله كتاب سماه الشعر الغزلي في العصر الأموي صدر عن دار الفكر بدمشق وله كتاب آخر سماه : الشعر السياسي في العصر الأموي صدر عن دار الفكر بدمشق أيضاً كما أنه أصدر نصوصاً مختارة في كتاب سماه "نصوص من الشعر الإسلامي والأموي" صدر عن المطبعة العلمية بدمشق سنة ١٩٦٥ وهي نصوص وضعها بين أيدي طلابه ليبني

عليها محاضراته في تحليل النصوص واشتملت النصوص على مختارات من شعر حسان بن ثابت ومن شعر الخوارج والشيعة والزبيرية وسائر المناهضين لبني أمية وعلى نصوص للشعراء الموالين لبني أمية وعلى مختارات من الشعر الديني والزهدي والشعر القبلي والشعر الغزلي . وكانت هذه النصوص تقدّم لوحة صادقة عن اتجاهات الشعر في العصر الأموي .

رحم الله أستاذنا الدكتور محمد إحسان النص وجزاه عما قدّمه لأمته ولغته خير الجزاء .

❑❑

الدكتور زكي العشماوي - سادن التراث العربي

❑ أ. د. أحمد دهمان*

ولد الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي في قرية فارسكور في دمياط أهم مدن دلتا مصر في ١٩٢١/٢/٣ كان جده قاضياً، ووالده خطاطاً ورساماً وعمه وزيراً للمعارف في عهد الملك فاروق كان متفوقاً في دراسته الجامعية والثانوية، فكان الخريج الأول على دفعته بجامعة الإسكندرية عام ١٩٤٥ بتقدير ممتاز.

حصل على درجة الماجستير في الآداب مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة الإسكندرية عام ١٩٥١ عن بحثه (النابغة الذبياني الشاعر القبلي) بإشراف الأستاذ إبراهيم السقا ثم حصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة لندن عام ١٩٥٤ عن بحثه (النقد الأدبي العربي حتى القرن الخامس الهجري) مع العناية الخاصة بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بإشراف المستشرق الفريد جيوم.

كان مولعاً بالمتنبي والمعري وأبي نواس بالإضافة إلى الشعراء المعاصرين والمهجريين والفرس. وكذلك الشعراء الأوروبيون والنقاد الكبار أمثال ريتشاردز واليوت وكولردج.

❖ عضو اتحاد الكتاب العرب "جمعية البحوث والدراسات".

نظم الشعر مذ كان طالباً في المرحلة الثانوية، وتوهج إبداعه الشعري بتقدم عمره، فبدأ تقليدياً، وتحول رومانسياً، ثم امتزجت رومانسيته بالواقعية، وتعدّدت تجاربه بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وله عد من المنشورات الشعرية.

شغل الدكتور العشماوي مناصب علمية متعددة بدءاً برئاسة قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية مروراً بوكالة كلية الآداب، ثم عمادتها، وانتهاء بمنصب نائب رئيس الجامعة (١٩٧٦ ــ ١٩٧٩). وله حضوره البالغ التوهج في المؤتمرات العلمية في الجامعات المصرية والعربية والدولية. وكذلك في المؤسسات الثقافية والأكاديمية في الجامعات العربية، وفي مجال النشر، آخرها رئيس تحرير مجلة أمواج التي أنشئت عام ١٩٧٧، وحصل على عدة جوائز منها البابطين (١٩٩٠) وجائزة الدولة التقديرية (١٩٩١).

أشرف العشماوي على عدد كبير جداً من طلبة الدراسات العليا المصريين والعرب في مجالات النقد الأدبي والبلاغة والأدب القديم والحديث. وكان مهتماً بالدراسات المسرحية والجمالية وله فيها مجموعة من المؤلفات المنشورة المهمة، هذا علاوة على كم كبير من البحوث المنشورة في مجلات ثقافية وأكاديمية محكمة.

يعد العشماوي واحداً من سدنة التراث العربي، ومن أهم النقاد الأكاديميين ويقرن عادة بعز الدين إسماعيل وعبد القادر القط، ومصطفى ناصف، وهؤلاء يشكلون مدرسة في النقد التحليلي الفني. أما علاقته بالتراث العربي فتبدأ منذ الدراسة الجامعية والدراسات العليا. إذ كان تخصصه في التراث الأدبي والنقدي كما يبدو من موضوعي رسالتي الماجستير والدكتوراه، وكذلك من خلال إسهامه في الدراسات العليا والتدريس في الجامعات المصرية والعربية، ويشرفني أنني كنت واحداً ممن تتلمذ عليه في تحصيل درجتي الماجستير (١٩٧٥) والدكتوراه (١٩٧٩).

ولعل كتابه (النابغة الذبياني) الذي نشره في دار المعارف للمرة الأولى عام (١٩٥٨) وأعيد طبعه في بيروت عام ١٩٨٠ مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية. من أهم الدراسات التراثية. بل يعد هذا الكتاب مرجعاً مهماً.

هذا بالإضافة إلى كتابه القيم (قضايا النقد الأدبي واالبلاغة) الذي نشره في منشأة الإسكندرية عام ١٩٦٧ وأعاد طباعته في دار النهضة بيروت عام ١٩٨٠ وكذلك عام ١٩٨٢ تحت عنوان (قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث) وفي هذا الكتاب اهتم بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية وما يتصل بها من قضايا وتيارات ونظريات ومبادئ قديمة ومعاصرة، مدفوعاً بالدراسة الجادة العميقة الموضوعية

لتراثنا النقدي والأدبي، فهو يقرر أنه ليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي. وأن الأدب لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة لأنه خاضع للتطور والتغير المستمر، لذلك يدعو العشماوي إلى أن يعيش الدارس في الحاضر كما يعيش في الماضي محاولاً الربط بين تراثنا القديم وبين حركة التطور المعاصرة، وأن يصل إلى مفهوم شامل للشعر يتفق وماهية الفن، وأن يجدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني من خلال البحث عن الوحدة بينها، لأنها الأساس الذي يحدد قيمته كما يدعو إلى إعادة النظر في شعرنا القديم، ومراجعة تقويمه على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ـ حتى تكون دراسة القصيدة القديمة قادرة على كشف المكنون من خباياها، وردّ ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية، من خلال العناية الخاصة بالدراسة التحليلية التطبيقية، وعدم استغناء الدارس عن حاسة التمييز والتذوق وطول مصاحبته للآثار الفنية، فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققه من فن لا بما تنبئ به، أو تقوله، من دون الغضّ من مضمونها.

وأخيراً يدعو العشماوي إلى عدم الفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ولا بين وظيفتيهما، أو أهدافهما في الحياة، فالبلاغة كالنقد من أهم الدروس في حياتنا الفنية والأدبية، وهي كالنقد وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم، وما فيه من حقائق، وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها. كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية، وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيدة لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه، وتحذيرهم من الفاسد فيتجنبونه.

وفي كتابه القيّم (موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي) الصادر في بيروت عام ١٩٨١ تتبع العشماوي ما يسمى بتجاوز الماضي في الأشكال والمقاييس والمفهومات فيرصد التحوّل في قيم الشعر العباسي وتجاربه، مستنداً إلى إبراز خط التطور والنمو في مسار الشعر العربي في أخطر مراحله وهي العصر العباسي، فأجرى دراسات عميقة عن كل من الشعراء بشار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي.

فهو مؤمن أشد الإيمان بشعراء العرب منذ الجاهلية، شديد التقدير لعبقريتهم، متناولاً النص الأدبي من داخله في علاقاته العضوية، لأن نقطة البدء عنده اللغة وتوثق صلاتها بالحياة المعاصرة إلى جانب التمسك بالتراث القديم الأصيل باحثاً عن وظيفة الأدب والفن عامة، وهي اكتشاف وارتياد حقائق الحياة والوجود بأوسع ما تستطيع الكلمة أن تعبر.

رحم الله الدكتور العشماوي الذي جمع بين قلب الفنان وعقل الناقد، فكان في آن واحد شاعراً ملهماً وناقداً متميزاً يهتم بقديم الأدب وحديثه.

توفي في (٢٠٠٥/٥/٧) ودفن في مقابر الأسرة في الإسكندرية. وكان لخبر وفاته بالغ الأسى في نفوس أصدقائه وتلامذته، والمحبين للعلم والتراث في عموم أقطار الوطن العربي لما كان يمثله من علم وخلق ودماثة وإبداع.

❑❑

من القدامة إلى الحداثة التعريب طريقنا إلى المعاصرة

❑ د. ممدوح خسارة*

أياً كان فهمنا للمشروع الحضاري للأمة العربية، فإن أهم أركان ذلك المشروع بناء المجتمع العربي المعاصر، والمعاصرة التي نسعى إليها هي المعاصرة الفعالة المنتجة المستقلة، لا المعاصرة المنفعلة المستهلكة التابعة. ولن تتهيأ لنا هذه المعاصرة ما لم نعش عصرنا بأبرز معطياته وخصائصه، نعني العلم والتقانة.

ولا نرانا بحاجة إلى التدليل على هذه المقولة التي ارتفعت إلى مستوى البديهيات المستغنية عن الدليل، فبالعلم وتطبيقاته التقانية تفاضلت الأمم، وبه بلغت ما بلغت من التقدم الحضاري، وكان غيابه من أهم العوامل التي أدت بأمتنا إلى الوقوع ضحية الاعتداءات السياسية والعسكرية والاقتصادية. لقد أطلقت على هذا العصر تسميات كثيرة من مثل عصر الذرة وعصر الفضاء وعصر المعلوماتية وعصر الهندسة الوراثية ونحوها، وكلها تدور في فلك واحد هو التقدم العلمي والتقاني.

ولأسباب تاريخية وموضوعية، كانت بلاد أجنبية بعامة وغربية بخاصة، مراكز لإنتاج العلم والتقانة. وكان لابد لنا ـ نحن العرب ـ التماساً للمعاصرة، من أن نأخذ هذا العلم ونتمثله، وهو علم كتب بلغات

❖ عضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

أهله وصانعيه. فكنا أمام خيارين للإفادة منه: إما أن ننقله بلغات أهله، على ما يحمله ذلك من مخاطر على ثقافتنا، وإما أن ننقله إلى لغتنا وندرسه بها، على ما يلقيه هذا الخيار من مهام ثقال على عواتقنا، وهو ما استقر عليه رأي الأمة مبدئياً، وما سمي تعريب التعليم.

ولم تكن أمتنا العربية بِدْعاً من بين الأمم في خيارها هذا، فكل الأمم الحية التي واجهت ما واجهناه كان لها الخيار نفسه، فنقلت العلوم إلى لغاتها، بدءاً من الأمم الصغيرة التي لا يتجاوز عدد أبنائها بضعة ملايين كبلغارية والسويد، وانتهاء بأكبر الأمم كالصين واليابان.

إن العلم هو الركن المكين في الثقافات العالمية المؤثرة، فلا قيمة لثقافة معاصرة لا تمتلك قوة العلم، ولا تسهم في تقديم العلوم وتطويرها. والعلوم التي نعنيها هي ـ في المقام الأول ـ العلوم الأساسية كالرياضيات والفيزياء والعلوم التطبيقية كالطب والهندسة. إن ثقافة تفتقر إلى الركن العلمي في مكوناتها هي ثقافة مُقْعَدة ومرشحة للموت. ولا يتسنى لنا هذا الركن إلا إذا نشرنا العلم وعَمَّمْنا وتَمثَّلناه حتى يصبح من نسيج الثقافة العربية. ولن يتأتى لنا ذلك إلا بتوطين العلم في المجتمع العربي. وإذا كان من العبث الحديث عن توطين العلم واستنباته في مجتمع ما بغير لغة ذلك المجتمع، فإن من الأكثر عبثاً الحديث عن أمة أبدعت بغير لغتها. ذلك أن التعليم باللغات الأجنبية سوف يبقيه محصوراً في نخب اقتصادية واجتماعية محددة وقليلة، لن تكون قادرة على النهوض بأعباء ثقافة فعالة مبدعة، كما أنه سيعزز مقولة أعداء الثقافة العربية بأن اللغة العربية غير قادرة على استيعاب العلوم ومواكبة العصر، وهي مقولة داحضة في حق لغة حملت ثقافة هي من أعرق ثقافات العالم.

ملاحظة:

❖ عن كتابه "التعريب والتنمية اللغوية" دار الأهالي دمشق ١٩٩٤.

❖ يمكن أن يكون العنوان "لم تبدع أمة بغير لغتها".

❑❑



التراث العربي

مجلة فصلية محكَّمة تصدر عن اتحاد الكتَّاب العرب بدمشق

العدد ١٢٧ - خريف ١٤٣٣ هـ- ٢٠١٢م- السنة الحادية والثلاثون

في هذا العدد:

ملف العدد (دراسات تراثية في ضوء نظرية التناص):

أوراق تراثية: